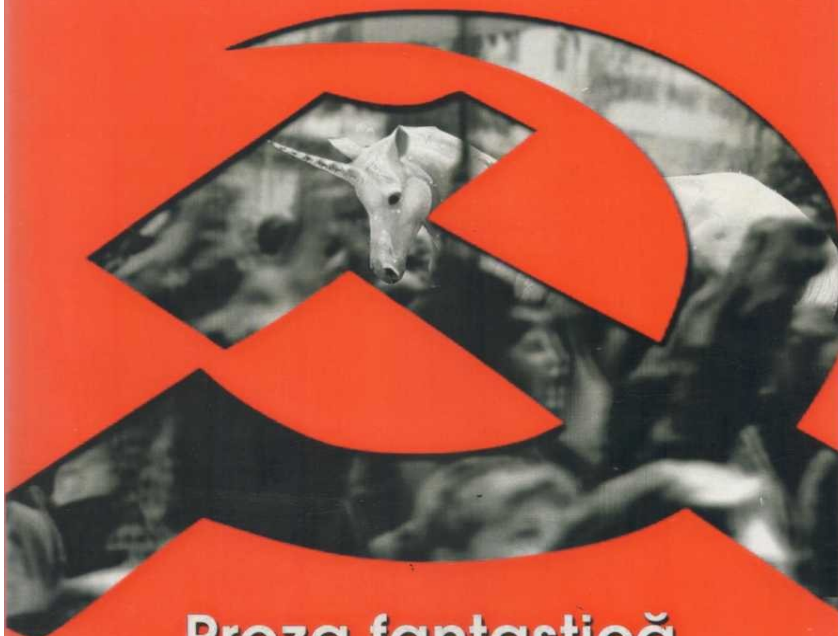
Eleanor Flaminia Mircea



Proza fantastică românească sub comunism

E|F
E|S



Autoarea propune un demers dificil, de abordare a fenomenelor care au influențat proza fantastică românească în timpul dictaturii comuniste, dar și o analiză a celor mai importanți scriitori de fantastic ai perioadei.
Pornind de la definițiile clasice ale genului, sunt urmărite schimbările la nivelul modalităților de producere din literatura fantastică, acordându-se o atenție specială fenomenelor unice apărute pe teren românesc sub impactul ideologiei frenatoare.

Prof. univ. dr. **Eugen Negrici**



ISBN: 978-606-526-205-8

Note subsol sărite la OCR:

1 Gene Wolfe, Brendan Baber, interviu, Shadows of the New Sun: Wolfe on

Writing/Writers on Wolfe, 20 ian. 2009

25 Idem, p. 681

11 Roxana Sorescu, *Repere critice* în V. *Voiculescu, înaltele nelinişti. Versuri şi proză*, editura Doina, Bucureşti, 2001, p. 29

12 Vasile Voiculescu, *Capul de zimbru*, editura Scrisul Românesc, Craiova, 1988, p. 31

14 Idem, p. 35

22 Idem, p. 37

25 Idem, p. 41

99 Idem, p. 108

161 Fănuş Neagu, op. cit., p. 52

174 Fănuş Neagu, op. cit., p.63

192 Idem, p. 46

231 Idem, p. 153

235 Idem, p. 156

240 Idem, p. 168

253 Idem, p. 188

280 Idem, p. 217

312 A.E. Baconsky, *Biserica Neagră*, editura Eminescu, Bucureşti, 1995, p. 8

339 A. Blandiana, op. cit., p. 10

Idem, pp. 86 – 87

411 Cf. Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, editura Gramar, Bucureşti, 2007, pp. 36 – 41

450 Ştefan Agopian, interviu apărut în *Observatorul cultural*, nr. 310, an 2006

505 Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism*, Editura Fundaţiei PRO, Bucureşti, 2003, p. 363

541 Idem, p. 33

545 Idem, p. 33
614 Mircea Cărtărescu, op. cit., p. 256

ELEANOR FLAMINIA MIRCEA
PROZA FANTASTICĂ ROMÂNEASCĂ SUB COMUNISM
Eleanor Flaminia Mircea
PROZA FANTASTICĂ ROMÂNEASCĂ SUB COMUNISM
Editura Fundaţiei pentru Studii Europene
2015
Referent ştiinţific: Prof. univ. dr. Eugen Negrici Ilustraţie coperta 1: Viorel Pîrligras



EDITURA FUNDAŢIEI PENTRU STUDII EUROPENE
Str. Emm, de Martonne 1 Director: ANA MONICA POP
Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
MIRCEA, ELEONOR FLAMINIA
Proza fantastică românească sub comunism / Eleanor Flaminia Mircea.
— Cluj-Napoca: Editura Fundaţiei pentru Studii Europene, 2015
Bibliogr.
STUDII POLITICE
ISBN 978 – 606 – 526 – 205 – 8.821.135.1.09

– 3

Colecţia se axează pe publicarea unor studii din aria politicului, vizând spaţiul European, precum şi interferenţa cu alte mari zone ale mapamondului.

EFES, 2015

I. Argument

Pe fundalul general al schimbărilor la nivelul modalităţilor de producere din literatura universală în secolul XX, literatura fantastică a evoluat în timp, diversificându-şi mijloacele de realizare, însă pe teren românesc, proza fantastică şi-a modificat structura şi sub impactul ideologic al dictaturii comuniste.

Demersul de faţă are în vedere atât o prezentare teoretică referitoare la modul în care transformarea prozei fantastice a adâncit inadecvarea faţă de instrumentarul conceptual din cadrul acestui gen (definiţii, clasificări, delimitări), dar şi la faptul că presiunea ideologică a produs nişte fenomene unice asupra literaturii române, unele dintre acestea avându-şi implicaţii aparte la nivelul prozei fantastice. Demersului teoretic îi corespunde o parte demonstrativă, de analiză a prozei fantastice din perioada comunistă, ţinându-se cont de receptarea critică în momentul apariţiei fiecăreia, de modul în care critica a perceput şi evaluat textul în timp, precum şi de mijloacele artistice specifice ale prozei fantastice, care încadrează textul într-o tipologie sau alta.

Necrozată de realismul socialist, literatura română a suferit mutaţii ale căror consecinţe abia acum încep să fie evaluate, după cum o arată analizele pertinente în acest sens, în principal ale lui Eugen Negrici şi Nicolae Manolescu. Unul din aceste efecte l-ar reprezenta proza fantastică însăşi, aruncată în camera obscură cu tabu-uri de către ideologia oficială. Aşa se face că tabloul literaturii fantastice din ILmânia comunistă este destul de sărac şi supus unor distorsiuni cel puţin bizare. Spre deosebire de anii de după război, când încă mai supravieţuiesc formulele de proză fantastică existente anterior, aşa cum se observă în povestirile lui Vasile Voiculescu şi apoi în prozele lui Laurenţiu Fulga, cel dintâi fiind deja consacrat în interbelic, în anii ’60 noua generaţie de prozatori se afirmă cu un alt tip de scriitură. Fănuş Neagu, Ştefan Bănulescu şi chiar Sorin Titel aduc culoarea locală a poveştilor din Câmpia Dunării, Dobrogea sau din Banat, mizând pe dimensiuni spaţio-temporale fabuloase, fără ca povestirile lor să se situeze în mod evident în fantastic. Ceea ce până atunci se putea delimita folosind, de exemplu, cheia structuralistă, aşa cum a făcut-o Tzvetan Todorov, nu se mai supune principiilor literare consacrate. Dacă într-o epocă normală scriitorul ar fi avut libertatea de a alege să-şi fascineze cititorii învăluind poveştile în filonul supranatural şi misterios pe care îl oferea literatura fantastică, în perioada realismului socialist toate acestea trebuiau ţinute cu atenţie în

frâu, reduse doar la nuanţe, poveşti bizare şi reînvierea modelului din proza lui Panait Istrati.

Ulterior, pe fundalul slăbirii temporare a presiunii controlului dogmatic, unii dintre aceşti scriitori fie renunţă la magia povestirilor atemporale şi a culorii locale, fie le accentuează şi le transfigurează, seduşi de experimentarea noilor tendinţe din literatura europeană şi americană. Noul roman, multiplicarea vocilor narative de la Joyce şi Faulkner, metaromanul sunt modalităţi de construcţie care fascinează şi măgulesc apetitul creativ al scriitorului român, aşa cum o demonstrează romanele lui Sorin Titel, George Bălăiţă sau D.R. Popescu.

Din acest motiv, fantasticul se ascunde în haina de cenuşăreasă a unor tehnici sau elemente izolate, integrate în construcţii mai ample, ceea ce ar putea aduce lumină într-o îndelungată dezbatere asupra literaturii fantastice. Şi anume, că aceasta ar reprezenta un gen opus literaturii realiste, întrucât esenţa ei ar ţine de fantastic sau supranatural, sau irumperea altei lumi în ordinea firească a lucrurilor. De fapt, apare tot mai evident, din abaterile de la canonul fantasticului definit până acum, că acest tip de literatură ia naştere din îngemănarea unor tehnici narative, uneori chiar fără intenţia auctorială, sau că proză fantastică există şi în construcţii mai ample de tip „realist”. Acestea din urmă nu vor face obiectul cercetării de faţă decât tangenţial.

Pe de altă parte, imixtiunea ideologicului în

literatură din perioada comunismului a dus şi la apariţia utopiei negre sau distopiei, aflată într-o vecinătate semnificativă sau chiar îngemănare cu proza fantastică, în acelaşi fel ca şi parabola, bazată pe tehnici de construcţie similare. Un exemplu în acest sens îl reprezintă romanul Biserica Neagră al lui A.E. Baconsky, perfect kafkian şi contrabalansând derapajele ideologice de afirmare ale autorului. Apropiate ca stil, urmărind modelul parabolei-coşmar sunt şi unele din prozele onirice ale lui Sorin Titel, tributare în parte şi fantasticului, dar şi prozele de maturitate ale lui D.R. Popescu, înţesate de crime, anchete şi vinovăţii ce proliferează la nesfârşit.

În această perioadă avem de a face în multe dintre proze cu un fantastic fără fantastic, întrucât numeroase mijloace consacrate din proza fantastică migrează în creaţiile aşa-zis realiste.

La mijlocul deceniului 7 însă, unii dintre scriitorii deja debutaţi îşi perfecţionează scrisul, iar alţii debutează direct cu o altă abordare a literaturii fantastice, având la îndemână experienţa autohtonă a realismului magic, dar mai ales o întreagă paletă de modele ale prozei fantastice din literatura universală. George Bălăiţă, Ştefan Agopian şi nu în ultimul rând, Mircea Cărtărescu, deşi aparent folosesc modele literare diferite şi par să se înscrie în tipologii şi curente diverse, ajung să modifice proza fantastică românească până la cote de maximă virtuozitate, care nu mai ţin cont aproape deloc de

tabloul politic al vremii, depăşindu-l, ieşind din obsesia raportării aluzive la regimul totalitar, creând astfel o literatură fantastică valoroasă prin ea însăşi, şi independentă: „Romanele ar reflecta o trecere de la perioada «eufemizantă» din deceniul 7 la acea «criticistă» din deceniul 8, având însuşiri comune amândurora. Stilul «baroc», simbolismul, oniricul ar fi moştenite de la cea dintâi."[1]

Se poate observa, aşadar, o traiectorie cel puţin interesantă a prozei fantastice de la noi după instaurarea regimului comunist: mai întâi, scriitorii care publică proză fantastică în prima perioadă, până la mijlocul anilor ’60, când regimul politic exercită o presiune puternică asupra literaturii, o fac cu mijloacele deja existente până în perioada interbelică, fără a aduce noutăţi de realizare, însă ceea ce se scrie în cadrul prozei de acest gen reprezintă fenomene izolate, reduse la câţiva autori – de exemplu Vasile Voiculescu sau Laurenţiu Fulga.

După mijlocul anilor ’60, când regimul politic se va relaxa, scriitorii abordează fantasticul mai întâi prin încercări timide de experimentare a unor tehnici noi, dar mizând pe valorificarea fondului autohton, iar proza fantastică pe care o realizează se caracterizează printr-o tendinţă evazionistă faţă de regim şi de politica impusă în literatură, aceea a realismului socialist. Ulterior, tot în cadrul acestei etape de liberalizare, aşa cum

---

1 Nicolae Manolescu, Istoria critică a literaturii române, editura Paralela 45, Bucureşti, 2008, p. 1101

a fost ea numită, scriitorii devin mai curajoşi şi mai interesaţi de experimentarea tehnicilor literare noi, iar recursul la fantastic capătă o nouă turnură: scriitura simbolică şi parabola, respectiv anti-utopia ascund poveşti negre despre regimul totalitar şi sunt citite şi gustate ca atare. Nu toate prozele de acest fel văd lumina tiparului, însă tehnica ascunderii adevărului sub o mască devine o practică pentru aproape toată literatura neaservită. Aşa cum s-a observat, nu toate scrierile care fac referiri la regim mai pot fi citite azi ca atare şi nici considerate valoric, deoarece cheia care decoda mesajul a dispărut.

Către finalul regimului comunist, proza fantastică urmează o nouă traiectorie. Scriitorii care se îndreaptă către fantastic nu mai sunt interesaţi de ascunderea realităţii înconjurătoare sub masca fantasticului, ci, dispunând de experienţele numeroase din literatura altor scriitori consacraţi în lume, experimentează la rândul lor tot ce se poate experimenta, depăşind politicul şi reuşind să scrie o literatură fantastică în adevăratul sens al cuvântului.

II. Evoluţia prozei fantastice pe principiul diacroniei – literatura română şi universală

Fereastra care se deschide

Să ne imaginăm cum ar continua o poveste despre o fereastră care se deschide, urmărind diferite tipuri de fantastic (gotic, romantic, parabolic, doctrinar-eliadesc sau borgesian, faulknerian, marquezian).

În romanul gotic, fereastra se deschide în timpul nopţii, pe o furtună violentă, iar stăpâna casei parcurge un drum înfricoşător până în camera de unde vine zgomotul (care amplifică sentimentul terifiant prin tot felul de ecouri, lumânările se sting etc.); actantul fantastic este vampirul, strigoiul, monstrul ş.a.m.d., pătruns prin fereastra deschisă.

În nuvela romantică (de remarcat că romanticii preferă această specie), stăpâna casei vede cum pe fereastra deschisă pătrunde mai întâi lumina lunii, care se materializează într-un tânăr deosebit; tânărul este reîncarnarea unui zeu sau mag din vechime, care descoperă, prin formule magice ori alchimice, esenţa supremă, iar pentru refacerea cuplului edenic trebuie să o găsească pe stăpâna casei şi să o poarte într-o călătorie fantastică până în paradisul, edenul, insula fericirii etc.

Fantasticul livresc continuă, aşa cum s-a observat, recuzita romanticilor, dar diversificată prin formule şi tehnici noi, dar şi prin recurgerea la o atmosferă exotică.

Într-o noapte caldă (în timpul solstiţiului de vară!), stăpânul casei se trezeşte şi se îndreaptă spre fereastra deschisă, atras de mirosurile vegetale neobişnuite şi se hotărăşte să facă o plimbare nocturnă; ajuns prin împrejurimile casei, constată că se află la marginea unei păduri sau a unui lac şi că peisajul s-a schimbat, apoi rătăceşte la nesfârşit, întâlnind oameni care vorbesc o limbă

necunoscută şi trec prin nişte întâmplări tragice sau trăieşte el însuşi nişte experienţe-erotice, intelectuale, fiziologice (modificarea dimensiunilor corporale) neobişnuite; a doua zi se trezeşte în apropierea casei şi este înclinat să creadă că a visat, însă anumite detalii contrazic orice variantă plauzibilă.

Prin fereastra deschisă din romanul marquezian, privirea unui narator urmăreşte un fir de apă care se scurge pe lângă casele şi prin casele dintr-un sat, prilej de a afla istorii mitice, fabuloase, legendare despre fiecare personaj sau familie în parte, ajungând la casele care aparţin ori au aparţinut întemeietorilor ţinutului, ceea ce ne trimite în miezul plin de semnificaţii neobişnuite şi pierdut în ceaţa timpului, reprezentat de personajele care au stat la temeliile aşezării, adică ale poveştii.

În modelul faulknerian (Faulkner creează proză realistă, însă modelul polifoniei narative este un bun instrument pentru fantastic!), un narator povesteşte despre o fereastră care s-a deschis într-o zi, dintr-un motiv oarecare, şi prin ea se putea vedea curtea vecină, în care personajele x, y şi z participau la o acţiune anume (şi de aici urmează o întreagă istorie a personajelor pe spaţii temporale diferite, cu tot felul de întâmplări); un alt narator (unul din personajele x, y sau z) porneşte povestea de la aceeaşi fereastră, pe care a văzut-o deschizându-se într-o zi, iar întâmplările pe care le narează au

aceiaşi eroi, dar ele diferă în multe detalii faţă de povestea primului narator şi chiar situările temporale sunt altfel... vin al treilea narator (personajul y, de exemplu) re-spune povestea pornind de la fereastra deschisă într-o zi, schimbând, la rândul lui, datele evenimenţiale şi temporale şi aşa mai departe, creându-se astfel o perspectivă ambiguă asupra faptelor relatate şi intrând în fantastic atunci când planurile temporale ajung să se suprapună.

În parabolă, prin fereastra deschisă, se vede un oraş sau un ţinut în care oamenii suferă nişte transformări bizare (se prefac în şobolani, rinoceri etc.), suferă de o boală ciudată, fără leac, ori sunt sunt urmăriţi, controlaţi de o putere care pătrunde până în esenţa intimă a fiecărui individ (utopiile negre, sau antiutopiile, care transcriu, de fapt, povestea societăţilor totalitare).

Literatura S.F. propune, la rândul ei, un model învecinat cu fantasticul. Prin fereastra deschisă, un personaj observă o lumină ciudată pe cerul nopţii; o navă spaţială, de factură necunoscută, se apropie, apoi nişte fiinţe streinii încearcă să răpească oameni, pentru a-i duce într-un spaţiu necunoscut (modelul OZN-urilor şi al lui E.T.), fie pentru a încerca să distrugă specia umană, ori pentru a intra în contact cu aceasta, ca să-i transmită o experienţă fundamentală, necesară supravieţuirii şi evoluţiei în univers.

III. Definiţii ale fantasticului şi ale prozei fantastice

Aşa cum o postulează istoriile genurilor literare, literatura fantastică reprezintă un tip special, perfect recognoscibil de către cititor, dar care îşi are rădăcini atât de profunde, încât ele se întrepătrund cu zorii literaturii însăşi.

Aproape toate clasificările literare leagă proza fantastică de concepte precum *fantastic*, *supranatural*, *miraculos* şi chiar *sacru*, considerându-le categorii estetice.

Din punctul de vedere al începuturilor, literatura care reflectă aceste categorii într-un fel sau altul este cea religioasă. Astfel, sacrul este mai întâi reprezentat etic în Vechiul şi Noul Testament, cărţile despre vieţile sfinţilor, miracolele. În mod aproape similar, *fantastic* şi *supranatural* conţin creaţiile mitologice ale diferitelor popoare, ca amestec de imaginaţie religioasă-etică – a în primul rând – şi valoare estetică abia în plan secundar. De fapt, valoarea estetică a credinţelor populare şi miturilor se naşte doar involuntar, ca o modalitate de a stârni interesul generaţiilor viitoare.

Una din speciile relevante o constituie basmul, creaţie populară având iniţial un rol etic, de a ilustra lupta dintre bine şi rău. *Supranaturalul* basmului nu reprezintă altceva decât un mod de a capta atenţia, care se transformă abia prin spunere în „reflectare” artistică. Basmul este, din această perspectivă, o specie intermediară. Acelaşi gen de evoluţie, de exemplu, l-au avut letopiseţele, care s-au

transformat din istoriografie pură în literatură.

Aşadar, literatura fantastică a evoluat, din punct de vedere al diacroniei, de la categorii şi specii fără legătură cu validarea estetică, ajungând însă la finalitate estetică, aşa cum s-a întâmplat cu proza însăşi de-a lungul istoriei sale.

Există o posibilă delimitare a acestor creaţii la nivelul reprezentării, şi anume cel al unei *lumi interioare*, respectiv al *altor lumi* (lumea de dincolo, sau a *creaturilor imaginare*). Atât poveştile *Cavalerilor Mesei Rotunde*, din literatura apuseană, cât şi cele orientale din *o mie şi una de nopţi*, de exemplu, mizează pe ambele categorii, chiar dacă finalitatea *credibilităţii* nu mai este satisfăcută. Aceasta este înlocuită treptat prin fascinaţia artistică, constituindu-se în literatură. Ingredientele sunt în continuare *supranaturalul* şi *miracolul*, însă acestea nu joacă decât rolul de element de construcţie.

Mult mai târziu, romanul gotic, poveştile cu vampiri şi creaţiile romanticilor din secolul al XIX-lea, care extind în mod semnificativ mijloacele de producere (de exemplu, prin inserţia *magiei* şi a *alchimiei*) se axează definitiv pe finalitatea estetică, stabilind categoria literaturii fantastice ca gen separat, cu valoare exclusiv artistică.

În secolul XX, modalităţile de producere a prozei fantastice continuă să se diversifice, fapt care dă naştere unor subcategorii şi categorii de graniţă, învecinate cu main-stream-ul.

În această categorie de graniţă, de vecinătate

cu literatura fantastică se înscriu parabola şi literatura S.F., deoarece aceste specii ilustrează în mod egal eticul şi esteticul. Parabola modernă (cu subspecia cunoscută sub numele de utopie neagră/distopie) este un produs literar care îşi are originea tot în scrierile sacre, care ilustrau concepte etice (binele, adevărul, viaţa morală). Prozele de tip parabolă pot să conţină modalităţi specifice prozei fantastice, însă, fără astfel de modalităţi, parabola rămâne în afara literaturii fantastice.

Aceeaşi delimitare se aplică şi pentru literatura S.F., numită iniţial *literatură de anticipaţie*, concepută la momentul naşterii sale ca o imaginare a vieţii în viitor, încercând să ilustreze problemele pe care le va avea sau le-ar putea avea omenirea. Şi literatura S.F. foloseşte procedee ale genului fantastic, fapt care a dus la dificultăţi de situare. În mod generic însă, literatura S.F. se află în vecinătatea literaturii fantastice, dar modalităţile artistice pot migra de la o categorie la alta, întrucât nu există genuri sau categorii literare în stare pură, iar experienţele artistice (post) moderne o ilustrează din plin.

Subcategorii ale literaturii fantastice, care ies din canon, le reprezintă şi speciile din categoria *fantasy* şi derivatele lor, apărute în anii ’50 şi dezvoltate ca literatură de consum prin film şi media, atingând o cotă uriaşă de popularitate în secolul XXI.

O înnoire esenţială a literaturii fantastice a

fost marcată de apariţia subcategoriei de *realism magic* (mai întâi în arte vizuale, în anii ’30—40, sub influenţa suprarealismului, şi apoi în literatură, în anii ’40—50), mai ales în rândul scriitorilor sud-americani care au promovat această formulă cu o virtuozitate deosebită, astfel încât realismul magic a devenit o specie de sine stătătoare, deşi mulţi teoreticieni din spaţiul anglo-saxon o consideră ca fiind parte a literaturii fantastice („magic realism is fantasy written by people who speak Spanish” J). În acelaşi sens, Terry Pratchett afirmă că realismul magic „is like a polite way of saying you write fantasy.”[2]

Scriitorilor sud-americani care se încadrează în realismul magic (Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Arturo Uslar-Pietri, Gabriel García Márquez, Isabel Allende şi Laura Esquivel, încurajaţi chiar de Borges), li se adaugă alţi reprezentanţi din arii culturale non-spaniole (Salman Rushdie, Toni Morisson, Louis de Bernières, Angela Carter, dar şi din curente literare diferite, precum postmodernismul (Günter Grass, Thomas Bernhard, Peter Handke, Italo Calvino, John Fowles, John Banville, Michel Tournier, Giannina Braschi, Willem Brakman), făcând ca distincţia acestui gen faţă de altele şi faţă de literatura fantastică să fie aproape imposibil de realizat.

Trăsătura definitorie a realismului magic o

2 Terry Pratchett by Linda Richards, januarymagazine.com, 2002,17/02/ 2008

reprezintă, aşa cum s-a observat, îmbinarea naturală dintre realitate şi fantastic: „...a kind of modern fiction in which fabulous and fantastical events are included in a narrative that otherwise maintains the «reliable» tone of obiective realistic report, designating a tendency of the modem novel to reach beyond the contines of realism and draw upon the energies of fable, folk tale, and myth while maintaining a strong contemporary social relevance. The fantastic attributes given to characters in such novels-levitation, flight, telepathy, telekinesisare among the means that magic realism adopts in order to encompass the often phantasmagorical political realities of the 20th century."[3]

Pe teren românesc, realismul magic a influenţat scriitorii mai ales începând cu mijlocul anilor ’60, când traducerile îşi fac loc în aria culturală românească.

Însă o observaţie foarte importantă cu privire la apetenţa scriitorilor români la această specie o constituie, dincolo de atracţia formulelor înnoitoare, faptul că realismul magic a fost originat în spaţiul sud-american şi reverberat cu precădere în cel european al dictaturilor (Spania, Italia), ceea ce semnifică nu numai o mişcare evazionistă specifică fantasticului, ci şi o atitudine implicit subversivă, de rezistenţă şi critică la adresa regimului politic. La noi, realismul magic

---

3 Cf. The Concise Oxford Edition of Literary Terms, ed. a 3-a, 2008

poate fi considerat şi formula potrivită de repliere în faţa dictaturii comuniste.

Definiţii în seria demonstraţiilor teoretice consacrate literaturii fantastice, majoritatea teoreticienilor au definit de-a lungul timpului fantasticul ca ingredient al acestui tip de literatură, în termeni de ruptură cu lumea reală, obişnuită, raţională.

Pierre-Georges Castex (*Povestirea fantastică în Franţa, de la Nodier la Maupassant*, José Corti, Paris, 1951) definea fantasticul drept o „irumpere brutală a misterului în cadrul vieţii reale."[4]

Un alt autor care şi-a îndreptat atenţia asupra fantasticului a fost Marcel Brion, abordând manifestările de anxietate ale spiritului uman. Pentru el „formula *a face vizibil invizibilul* [este un] resort major al artei fantastice."[5]

Autorul urmăreşte fantasticul în pictură, conform unor tipologii aplicabile şi literaturii: *Pădurea bântuită, Schelete şi fantome, Spaţii neliniştite, Fantasticul lumilor posibile, Vizionari şi iluminaţi, Inventarea miturilor, Realitatea fantastică*: „Vorbim despre «fantastic» în înţelesul strict al cuvântului atunci când, părăsind căile tradiţionale ale credinţei religioase şi ale mitului, imaginaţia artistului se mişcă eliberată pe deplin de orice îngrădire de acest ordin, dar şi atunci

4 Cf. Tzvetan Todorov, Introducere în literatura fantastică, editura Univers, Bucureşti, 1973, p. 43

5 Marcel Brion, Arta fantastică, editura Meridiane, Bucureşti, 1970, p. 39

când restituirea obiectivă şi fidelă a realităţii noastre cotidiene devine o supra-realitate."[6]

Seria definiţiilor fantasticului centrate pe apariţia elementului neobişnuit este continuată de Louis Vax (*L'Art et la Littérature fantastique*, 1960). Acesta subliniază ideea că povestirea fantastică „vrea să ne prezinte nişte oameni asemenea nouă, locuitori ai lumii reale în care ne aflăm şi noi, azvârliţi dintr-odată în inima inexplicabilului"[7]

La rândul său, Roger Caillois (*în inima fantasticului*) reia o idee mai veche a eseistului Camille Mauclair, insistând asupra laturii terifiante în definiţia dată fantasticului, văzut ca „o întrerupere a ordinii recunoscute, o năvală a inadmisibilului în sânul inalterabilei legalităţi cotidiene."[8]

Caillois abordează fantasticul din unghi restrictiv, eliminând din sfera acestuia fantasticul considerat „instituţional" (miraculosul din basme, legende, precum şi fantasticul mitologic). Adevăratul fantastic, după Caillois, rămâne acela al straniului, şi miraculosului.

De asemenea, în eseul *De la feerie la science-fiction* din cadrul volumului *Antologia nuvelei*

---

6 Hermann Voss, Catalogue de l'Exposition Bosch, Goya et le Fantastique, Bordeaux, 1957, cf. Marcel Brion, Arta fantastică, editura Meridiane, Bucureşti, 1970, p. 21

7 Cf. Tzvetan Todorov, Introducere în literatura fantastică, editura Univers, Bucureşti, 1973, p. 43

8s Roger Caillois, în inima fantasticului, editura Meridiane, Bucureşti, 1971, pp. 65-66

fantastice, autorul stabileşte trei mari etape în evoluţia literaturii fantastice universale: 1. Basmul; 2. povestirea fantastică propriu-zisă; 3. povestirea S.F. văzută ca substitut modem al fantasticului, în ordine istorico-literară, adică având în vedere principiul diacroniei, literatura fantastică ar începe la finalul secolului al XVIII-lea şi începutul secolului al XIX-lea, odată cu romantismul. Este stabilit şi un scenariu al prozei fantastice, care ar parcurge următoarele etape: ordine – ruptură – revenire la ordine.

O definiţie mai permisivă îi aparţine lui Marcel Schneider (*La littérature fantastique en France*, 1964), care nu se limitează numai la aspectul terifiant al fantasticului, ci se raportează la psihicul uman şi la imaginar: „Fantasticul explorează spaţiul lăuntric; el este legat de imaginaţie, de angoasa de a trăi şi de speranţa izbăvirii."[9]

Faimoasa definiţie a lui Todorov (*Introducere în literatura fantastică*), formulată din perspectiva structuralistă, a abordat mai întâi problema literaturii fantastice ca gen, însă nu istoric (epic, liric, dramatic), ci unul teoretic. De asemenea, o noutate în raport cu definiţiile anterioare o constituia focalizarea teoretică asupra relaţiei real/ imaginar. Teoreticianul stabilea şi condiţiile necesare pentru producerea fantasticului: 1. ezitarea cititorului; 2. ezitarea personajelor; 3.

9 Cf. Tzvetan Todorov, Introducere în literatura fantastică, editura Univers, Bucureşti, 1973, p. 54

respingerea oricărei interpretări. Dintre aceste condiţii, prima şi a treia sunt obligatorii.

Fantasticul ar reprezenta, prin urmare, o linie de demarcaţie între *straniu* (când explicaţia este în ordine naturală) şi *miraculos* (când explicaţia este supranaturală), demarcaţie care constă în ezitarea cititorului între cele două tipuri de explicaţii.

Obiecţiile aduse acestor delimitări teoretice au fost evidente, cea mai importantă fiind aceea că fantasticul dispare odată cu opţiunea cititorului pentru una sau alta dintre explicaţii: „Concluziile, la fel de maliţioase, ce se desprind ar fi acelea că fantasticul reprezintă un fel de joc psihologic între autorul care propune o enigmă şi deruta cititorului, că o mai precisă circumscriere a conceptelor de real şi imaginar ar subţia serios rafturile operelor de acest gen [...]."[10]

Ilina Gregori, discutând definiţia lui Todorov, continuă aceste obiecţii, considerând că teoreticianul a proclamat, de fapt, dispariţia prozei fantastice prin teoretizarea sa: „La aproape un secol de la sumbrele reflecţii ale lui Edison-Villiers (personajul lui Villiers din *L'Eve future*), un specialist al fantasticului, Tzvetan Todorov, repeta, dar fără urmă de ironie, verdictul deja auzit: literatura fantastică nu mai există, ultimele ei produse datează de acum peste o sută de ani."[11]

---

10 Ana-Maria Tupan, Prefaţă, în Himera. Proză fantastică americană, vol.l, editura Minerva, Bucureşti, 1984, p. IX

11 Ilina Gregori, Povestirea fantastică, editura Du Style, Bucureşti,

Ceea ce reuşeşte însă Todorov în lucrarea sa este clasificarea temelor literaturii fantastice după modelul următor: 1. *temele eului sau teme ale privirii*; 2. *temele tu-ului sau teme ale discursului,* fiecare dintre acestea având o întreagă suită de subunităţi tematice (*multiplicarea personalităţii, transformarea timpului şi spaţiului, fiinţele supranaturale, alienarea, onirismul, erosul/moartea* etc.).

În aria culturală românească, definiţii ale fantasticului au propus Ion Biberi (în volumul *Eseuri,* 1945), Alexandru Phillippide, (*Fantastic şi senzaţional – Contemporanul,* nr. 8/1969), Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Adrian Marino,(*Dicţionar de idei literare,* ed. Eminescu, 1973), Sergiu Pavel Dan (*Proza fantastică românească,* ed. Minerva, 1975), Sergiu Al-George, (*Masca. Proza fantastică românească,* ed. Minerva, Bucureşti, 1982), Ovidiu Ghidirmic, (*Proza românească şi vocaţia originalităţii* ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1988), Gheorghe Glodeanu, (*Fantasticul în proza lui Mircea Eliade,* 1993), Ana-Maria Tupan, (prefaţă la *Himera. Proză fantastică americană*), Ilina Gregori, (*Povestirea fantastică,* 1996) ş.a.

Ion Biberi insistă asupra atmosferei specifice literaturii fantastice în raport cu alte modalităţi literare: „Literatura numită fantastică se diferenţiază prin atmosferă şi tonalitate de celelalte creaţii artistice, reprezentând un domeniu aparte. [...] Fantasticul, categorie

---

1996, p. 11

sufletească, nu prezintă legături şi uneori întrepătrunderi cu alte zone sufleteşti, cu miraculosul, în primul rând?” Autorul remarcă, de asemenea, componenta spaimei, specifică literaturii fantastice: „Vom vedea în fantastic un fior de sensibilitate, de ordinul spaimei, al terorii, al presiunii morbide [...]”[12]

La rândul său, Gheorghe Glodeanu face observaţia pertinentă referitoare la necesitatea delimitării între fantasticul oriental, occidental şi cel latino-american.

Trebuie menţionată şi lucrarea *Povestirea fantastică*, în care autoarea, Ilina Gregori, întreprinde o amplă analiză a categoriilor *realism* vs, *fantastic*, *fantastic* şi *fantasmatic*, respectiv *neo-fantastic*, luând în considerare şi teoriile inconştientului, considerate a fi necesare în acest tip de abordare. Pentru a sublinia legătura între concept şi genul pe care acesta îl reprezintă, Ilina Gregori disociază între «fantastică» şi «fantastic», pornind de la diferenţa de gen din limba germană: *die Phantastik-das Phantastische*. Dintre aceste două forme, este reprezentativ femininul *die Phantastik*, adică „fantasticul *întrupat* într-o modalitate istorică anume a discursului literar, căruia îi atribui, sub titlul de ipoteză deocamdată, statutul de *gen*”. Ilina Gregori oferă definiţia fantasticului în maniera teoretizărilor existente deja: „Fantasticul este conflictul dintre ordinea

12 Ion Biberi, op. cit., p. 96

raţional-explicabilă a lumii şi o altă ordine, supranatural ocultă, incompatibilă cu cea dintâi."[13]

De asemenea, o intuiţie a particularităţii literaturii fantastice o are AnaMaria Tupan: „Considerăm, la rândul nostru, că fantasticul e mai aproape de revelaţie decât de arbitrarul fanteziei, că valoarea sa constă mai ales în forţa contrastului, în mulţimea detaliilor realiste, care fac o operă de acest gen să pară verosimilă, îngăduind dubla lectură: una realistă, dar inadecvată, alta, supranaturală, dar revelatoare."[14]

Din expunerea succintă a teoretizărilor despre fantastic şi literatura fantastică, se poate observa fără dificultate faptul că majoritatea definiţiilor date literaturii fantastice au pornit de la definirea unei categorii abstracte care nu ţine de literatură, şi anume fantasticul, ajungându-se la suprapunerea între definirea acestui concept şi aceea a unei categorii literare (proza fantastică), trimiţând teoriile în circularităţi conceptuale.

Pentru o analiză mai detaliată a delimitărilor teoretice, vom aborda separat demersul teoretic mai amplu făcut de Adrian Marino în volumul *Dicţionar de idei literare*, în care autorul a analizat conceptul în cauză, istoria sa şi a definit literatura fantastică în capitolul *Fantasticul*.

---

13 Ilina Gregori, op. cit., p. 35

14 Ana-Maria Tupan, Prefaţă, în Himera. Proză fantastică americană, vol.l, editura Minerva, Bucureşti, 1984, pp. VII-VIII

Pornind de la aceeaşi capcană de a lega literatura fantastică de conceptul omonim, teoreticianul sintetizează evoluţia conceptului de «fantastic» (provenit din grecescul «phantasticos»), având diferite sensuri în timp: „Termenul cunoaşte diferite accepţii: imagine sensibilă (în psihologia scolastică), imagine mentală, construcţie a imaginaţiei creatoare (în psihologia modernă), scenariu imaginar al unei dorinţe inconştiente (în psihanaliză), stabilizate în sfera suprarealităţii, ficţiunii supranaturale."[15]

Termenul a fost pus în relaţie cu cel de «imaginaţie», cu care a fost considerat sinonim până în perioada romantismului german, când se va face distincţia între *Einbildungskraft* (= fantezie, activitatea creatoare prin excelenţă a spiritului uman) şi *Phantasie* (simpla imaginaţie). Această disociere apare la Wilhelm Schlegel, în *Prelegeri despre arta dramatică*, accentul fiind pus pe termenul de «fantezie» (*Einbildungskraft*). Într-un sens asemănător, Schelling distinge între „imaginaţia primară" şi cea „secundară", iar unul dintre termeni este folosit cu o accepţie peiorativă sau cel mult neutră, spre deosebire de celălalt, considerat drept un atribut al geniului. În romantismul englez, sensul conceptelor se inversează (v. Şi Ov. Ghidirmic, *Prelegeri despre proza fantastică românească*, curs, Reprografia Universităţii din Craiova, 1997). Imaginaţia devine

15 Adrian Marino, Dicţionar de idei literare, editura Eminescu, Bucureşti, 1973, p. 654

emblemă a geniului, spre deosebire de fantezie, înţeleasă ca o „facultate combinatorie”, sinonimă cu talentul şi îndemânarea. Adrian Marino observă faptul că „fantezia trece şi azi, în critica anglo-saxonă, care continuă această tradiţie perimată (J.A. Richards, T.S. Eliot), drept o facultate minoră, pasivă, mecanică, asociativă, «repetitivă».”[16]

După teoreticianul român, conceptul reprezentativ este cel de fantastic, aşa cum va fi teoretizat de G.B. Vico în *Ştiinţa nouă* (*La Scienza nuova*, 1928), dar pentru poezie. Acest concept va fi abordat în acelaşi sens şi de Croce şi Fracesco de Sanctis (în *Probleme de estetică*, respectiv *Istoria literaturii italiene*).

Dacă această demonstraţie s-ar fi oprit aici, ea ar fi ilustrat cu succes istoria folosirii unui termen în cadrul fenomenului artistic, şi mai precis, al celui literar. Însă Adrian Marino a simţit nevoia să se delimiteze, la rândul său, de teoretizările anterioare ale conceptului, cu trimitere în speţă la ideile lui Todorov. Rezultatul este o analiză sclipitoare, complexă şi complicată, structurată în nu mai puţin de şase etape, în care teoreticianul român, negându-l, nu face altceva decât să reformuleze în terminologie şi structură proprie, cu adăugiri şi exemple erudite, însuşi demersul lui Todorov.

Aşadar, după primele două etape (I-II) în care este urmărită istoria conceptului şi receptarea lui

---

16 Adrian Marino, op. cit., p. 657

în diferite arii culturale, autorul ajunge în partea a treia (III) la contaminări ale fantasticului cu alte categorii, acestea fiind, nu întâmplător, mai mult sau mai puţin todoroviene: 1. poeticul 2. comicul şi 3. demonicul. Pentru fiecare în parte, Marino stabileşte disocieri: 1. pentru poetic: „*Emoţia fantasticului*, spre deosebire de a poeticului, exprimă o stare de confuzie, tulburare, mai precis de «criză»” [17], care nu intră de fapt în esenţa problemei (întrucât ideea ar trebui reformulată ca, de exemplu: limbajul poetic diferă de limbajul literaturii fantastice prin intenţie); 2. pentru comic: „O oscilare identică se lasă surprinsă şi în direcţie comică, limita dintre fantastic şi ridicol fiind imperceptibilă. Incredibilul este prin excelenţă ridicol”. Observaţia este evident superfluă, întrucât limbajul artistic este cel care induce o receptare sau alta (a unui text, dacă vorbim de literatură), în funcţie de un anume cod. Când acest cod este ocultat, sensul receptării poate oscila de la registrul grav la comic. 3. apropierea fantasticului de categoria demonicului sau a răului („Sensul sistemului fantastic de relaţii este contrazicerea, ruperea inopinată a ordinii sau a coerenţei preexistente [...] Ruptura semnificând negaţia, definiţia fantasticului implică în mod necesar o serie de determinări «negative», de ordinul unor imposibilităţi sau anormalităţi latente ori manifeste. Din această cauză, esenţa

17 Adrian Marino, op. cit., p. 661

fantasticului se relevă, figurat vorbind, de esenţă «demonică»”. Din nou, această afirmaţie nu se poate susţine, mai ales în cazul exemplelor contrarii chiar din literatura fantastică.

În cea de a patra etapă a demonstraţiei sale (IV), autorul prezintă, la rândul său, o tipologie a situaţiilor fantastice (se subînţelege polemica implicită cu Todorov), văzute ca o încălcare a următoarelor principii: 1. al *realităţii*; 2. al *raţionalităţii*; 3. al *semnificaţiei*; 4. al *temporalităţii*: „*Tipologia situaţiilor fantastice*, stabilită adesea după criterii în genere empirice, urmează a adopta ordinea cea mai generală a imposibilităţilor obiective, dar perfect legitime sub regim fantastic, respectiv a violărilor flagrante ale *realităţii, raţionalităţii, semnificaţiei* şi *temporalităţii*.”Analiza, extinsă cu ample exemplificări pentru fiecare principiu în parte, nu ţine cont de faptul că aceste categorii se suprapun, tautologic, întrucât în exemplul real al situaţiilor fantastice încălcarea unuia dintre principiile enunţate echivalează cu încălcarea acel puţin unuia dintre celelalte (o suprapunere temporală, de exemplu, înseamnă concomitent o încălcare a tuturor celorlalte trei „principii”). Un alt exemplu de explicaţie insuficientă, în fapt o reformulare todoroviană, se referă la principiul semnificaţiei, care, o dată satisfăcut, face să dispară fantasticul: „Fantasticul creşte tocmai din această ezitare, motiv de confuzie şi perplexitate. Spiritul este pe punctul de a îmbrăţişa o ipoteză.

Când se decide, optează pentru un sistem de explicaţii, are un răspuns precis la *toate* întrebările, fantasticul dispare, pentru a face loc clarităţii, prin definiţie antifantastică. [...] Dacă sensul precis dispare, explicaţia stă în faptul că mai multe sensuri posibile îl concurează”. Clarificat printr-o explicaţie raţională, sau multiplicat în nenumărate interpretări posibile, sensul situaţiei fantastice nu duce la dispariţia acesteia sau la ezitarea între interpretări. După cum se observă tot mai evident, aceste situaţii fantastice rămân ca atare şi după lecturi clarificatoare, deoarece ele ţin de un alt palier de raportare, acela al lecturii.

În etapa a cincea (V), teoreticianul prezintă o serie de confuzii specifice fantasticului (1. Între existenţa *obiectivă* şi *subiectivă* a fantasticului, care ar sta la baza distincţiei dintre *realitate şi ficţiune 2*. Între *fantastic şi feeric*, care ar consta în „unghiul de percepţie”, de unde şi diferenţa dintre *literatură fantastică* şi *basml* 3. Între fantastic şi lumea modernă), ajungând la nevoia de fantastic a lumii moderne şi la definiţia fantasticului: „Definind fantasticul în termenii unui raport *aberant, care consacră o anomalie*, întreaga sa evoluţie nu poate fi decât a conţinutului termenilor raportului, determinat de diferitele contexte şi situaţii istorice, nu şi a raportului propriu-zis, care rămâne constant. [...] Dacă se poate vorbi despre o «istorie» sau o «evoluţie» interioară a fantasticului, aceasta nu se

poate desfăşura decât în sensul transformării şi «degradării» generale a literaturii, care scoboară pe trepte tot mai «profane», mai «laice». S-a vorbit chiar de o «lege a descompunerii fantasticului», prin pierderea sau alterarea tuturor semnificaţiilor originare ale temelor şi simbolurilor, prefăcute în simple pretexte sau spectacole literare”. Încă o dată, suprapunerea conceptului abstract al fantasticului peste definirea literaturii fantastice creează confuzie şi incoerenţă a demersului.

În ultima etapă a demonstraţiei sale (VI), Adrian Marino ajunge la ideea suprapunerii tehnicii de realizare a fantasticului peste actul de creaţie literară („în linii generale, *tehnica realizării fantasticului* se suprapune integral peste actul de creaţie literară” s). Este o intuiţie a felului în care se realizează literatura fantastică de fapt, de la care însă criticul se îndepărtează prin exemplificarea unor nuanţări care ar fi specifice fantasticului (putem citi deja literaturii fantastice) în raport cu creaţia literară (adică ficţiunea) în general: 1. procedeul distanţării, 2. intensificarea lucidităţii şi 3. tehnica suspendării surprizei sau suspense-ul fantastic. Parcurgându-le, putem găsi exemple perfect valabile pentru ideea contrară că aceste caracteristici se aplică şi ficţiunii în general.

Finalul demersului teoretic ajunge într-o imposibilitate conceptuală, aceea de a accepta existenţa literaturii fantastice, româneşti sau de

altă naţionalitate, pe care, dacă o acceptăm pentru dovedirea existenţei fantastice, trebuie să o legăm de orientarea temperamentală şi filosofică a poporului respectiv: „În această perspectivă, pasiunea demonstrării cu orice preţ că avem o «literatură» fantastică îşi pierde, în bună parte, obiectul. Fără îndoială, texte fantastice româneşti de bună calitate există. Nu însă şi o «literatură» propriu-zisă, în sensul unor autori specializaţi numai în acest gen, cu o doctrină corespunzătoare etc. În fond, nu există nicio literatură franceză fantastică, niciuna italiană, sau spaniolă. De fapt, în toate aceste controverse, problema esenţială este alta: a compatibilităţii spiritului fantastic cu o *Weltanschauung* şi cu orientările fundamentale ale unui temperament etnic, francez, român sau oricare altul. La care întrebare, răspunsul este unul singur: avem destule calităţi literare ca s-o revendicăm şi pe aceea - suplimentară – a fantasticului”. Suntem, prin urmare, într-o neputinţă teoretică, pe care nu o poate surmonta decât o altă perspectivă de abordare.

O astfel de perspectivă trebuie să aibă în vedere faptul că o definiţie a literaturii fantastice şi, implicit, o clasificare a acesteia, nu este sinonimă cu definirea fantasticului, prin urmare, demersul nu trebuie să pornească de la definirea fantasticului.

Iată o serie de premise de care teoretizările referitoare la literatura fantastică vor fi nevoite să ţină seama.

Literatura fantastică nu ţine de o esenţă a fantasticului pe care toate definiţiile au încercat să o descrie, descompună sau delimiteze, aşa cum nu se poate vorbi de o esenţă a fantasticului în muzică, pictură sau în alte arte. Ceea ce dă specificitate acestui tip de proză sunt modalităţile de realizare sau tehnicile narative, realizate de regulă cu intenţie auctorială.

Aşa cum intuiţiile au conturat-o, procesul de realizare a literaturii fantastice se suprapune peste cel al creaţiei literare în general, al realizării ficţiunii.

Ceea ce dă specificitate oricărui tip de ficţiune, inclusiv cea fantastică, este intrarea într-un cod de lectură instaurat ca atare, prin convenţia ficţională. În interiorul ficţiunii, cititorul este cel care recepteaza textul ca fiind literatură fantastică, iar sensibilitatea şi percepţia sa asupra textului se vor schimba în timp, ceea ce va duce la modificarea codului de lectură. De aceea, şi tipologiile literaturii fantastice se schimbă în timp, în funcţie de receptarea cititorului. Este, de fapt, fenomenul similar care se produce în schimbarea modalităţilor de realizare a literaturii în general.

Nu este obligatorie o dublă sau multiplă lectură a situaţiilor dintr-o scriere fantastică, deoarece, o dată instalat în interiorul codului, întreaga articulaţie specifică „supranaturală” (îngeri, demoni, călătorii în timp, metamorfoze imposibile etc.) este interpretată ca atare.

Importantă este capacitatea textului, ca a oricărei ficţiuni, de a trezi plăcerea (flectere), adică de a fascina, indiferent de verosimilitatea celor prezentate.

Prin urmare, o analiză a literaturii fantastice poate delimita clasificări tipologice şi evoluţii diacronice ale genului, însă ţinându-se cont în permanenţă de osmoza continuă a fenomenului literaturii, văzută ca o fiinţă vie, care se transformă în timp.

IV. Prezentare generală a perioadei comuniste

a. Etape istorico-literare/context istoric şi literar

1. În *Literatura română sub comunism*, respectiv *Iluziile literaturii române*, Eugen Negrici a făcut clasificări ale perioadei comuniste având în vedere contextul istoric şi, implicit, manifestările fenomenului literar românesc din fiecare perioadă în parte. Prima clasificare (din *Literatura română sub comunism*) delimitează patru etape, şi anume:

1. Etapa stalinismului integral, între 1948 – 1953;

2. Etapa destalinizării formale, între 1953 – 1964;

3. Etapa relativei liberalizări, între 1964 – 1971;

4. Etapa naţionalismului comunist, după 1971 până în 1989.

Cea de a doua clasificare, din *Iluziile literaturii române*, distinge o etapă în plus, ca urmare a nuanţării uneia dintre perioadele

observate iniţial, astfel încât se poate vorbi despre următoarea periodizare:

1. Faza „fundamentalistă” între 1948 – 1953;

2. Faza „falsei destalinizări” (1953 – 1957);

3. Etapa „confuză a noii glaciaţiuni” (1957 – 1964);

4. Etapa „micii liberalizări” (1964 – 1971);

5. Perioada comunismului naţional-ceauşist (după 1971).

Şi în manualele şcolare, perioada dictaturii comuniste din România a fost delimitată mai generalizat, în:

1. Etapa stalinistă (din 1948 până în 1964);

2. Etapa relativei liberalizări (între 1964 şi 1971);

3. Etapa comunismului naţionalist (1971 – 1989).

Ţinând cont de aceste delimitări, putem observa faptul că au existat trei mari perioade istorice în timpul dictaturii comuniste din România (după război până la mijlocul anilor ’60, apoi între jumătatea anilor ’60 şi începutul deceniului 7 şi în final, după deceniul 7 până în 89), etape care au afectat în mod direct literatura în general, prin propagandă, literatură oficială de partid, cenzură (directă, indirectă), autocenzură şi înseşi modalităţile de producere a literaturii.

În prima etapă, de exemplu, instaurarea regimului totalitar s-a caracterizat printr-o presiune dură, în care mulţi scriitori interbelici au

fost interzişi şi aruncaţi în închisori, acuzaţi de complot împotriva regimului aflat la putere. Anul 1951 reprezintă, conform datelor istorice, punctul de maximă teroare, iar procesele politice intentate incriminează aşa-zisa aderare la ideologia legionară a intelectualilor şi oamenilor politici interbelici, încercând să anihileze nu doar literatura *capitalistă*, *legionară*, *subversivă*, de până atunci, ci şi pe creatorii ei, fiind de dorit ca ei să dispară fizic. Pe lângă interzicerea cărţilor şi a dreptului la publicare a multor scriitori de valoare din perioada interbelică, regimul dictatorial din prima etapă a comunismului românesc a condamnat şi aruncat în închisori un număr impresionant de scriitori deja consacraţi sau tineri: Paul Goma, Alexandru Ivasiuc, Ion Negoiţescu, Nicolae Balotă, I.D. Sârbu, Adrian Marino, Ion Caraion, Vasile Voiculescu, Constantin Noica, Dinu Pillat, Nicolae Steinhardt, Alexandru Paleologu (aceştia din urmă constituind celebrul lot Noica-Pillat, care în plus a avut sentinţe de condamnare şi pentru scriitori din exil, precum Mircea Eliade, Emil Cioran, Vintilă Horia etc.) Unii dintre intelectuali şi-au găsit sfârşitul în arest, sau după experienţa carcerală, în urma torturii.

În cea de a doua etapă, de relativă liberalizare politică şi implicit a vieţii culturale şi literare, pe fondul schimbării de regim (Gheorghiu-Dej - Nicolae Ceauşescu), au fost posibile replieri literare, scoaterea de sub interdicţie pentru unii dintre scriitori, debutul

unei noi generaţii şi migrarea literaturii de valoare într-o opoziţie tacită faţă de literatura de partid: „...literatura adevărată a fost obligată mereu să fabrice anticorpi, să furnizeze replici şi să se apere în felul ei, bâjbâind după coridoarele libere."[18]

După publicarea *Tezelor din iulie* (1971), regimul lui Nicolae Ceauşescu revine la presiunea ideologică, în etapa de *fundamentalizare naţionalistă*, însă o bună parte a culturii şi literaturii de valoare nu mai poate fi anihilată, chiar dacă distorsiunile acesteia fac un caz aparte de studiu al fenomenelor socio-culturale şi mentalităţilor din totalitarismul est-european.

De-a lungul celor 45 de ani de dictatură, literatura în special a găsit strategii de repliere şi supravieţuire/opoziţie prin diverse fenomene necunoscute regimurilor democratice: samizdatul, literatura de sertar, exilul a numeroşi scriitori şi nu în ultimul rând răspândirea materialelor interzise sau indezirabile prin Radio Europa Liberă. Acest din urmă fenomen a reprezentat unul dintre cele mai importante mijloace de rezistenţă a culturii şi literaturii româneşti la presiunea politică şi un mijloc excepţional de modelare valorică a profilului intelectualului român, şi nu numai.

Tabloul distorsiunilor produse în regimul comunist din România include toate palierele

---

18 Eugen Negriei, Literatura română sub comunism, editura Fundaţiei PRO, Bucureşti, 2003, p. 15

literaturii, de la beletristică (afectată cel mai profund), până la critica şi estetica literară. Scrierea de istorii literare în epocă a fost poate la fel de mult influenţată de factorul politic, iar neputinţa de raportare corectă a literaturii la contextul istoric a avut drept consecinţă directă absenţa de istorii ale literaturii la noi.

Nicolae Manolescu, în *Istoria critica a literaturii române*, face o analiză a fenomenelor care au influenţat (în mod negativ, frenator) scrierea de istorii ale literaturii române în comunism: „O primă cauză conjuncturală, decisivă acum patruzeci şi mai bine de ani, consta în greutatea de a articula faptele de istorie a literaturii în istoria socială şi politică. Istorii sociale şi politice nu se mai publicaseră de la aceea a lui M. Roller, care stabilise standardele marxiste. Modelul sovietic al *Cursului scurt de istorie a P.C. (b) al Uniunii Sovietice*, ale cărui ediţii însemnau tot atâtea versiuni diferite ale realităţii politice, întocmai ca rescrierea istoriei lumii în romanul *1984* al lui Orwell de către ţările care deţin, pe rând puterea, nu-i încuraja pe istoricii noştri să se apuce de treabă. Riscul era oarecum acelaşi şi pentru istoriile literare, deşi, mai ales în anii ’60—70, literatura şi critica îşi cuceriseră un statut de relativă independenţă.”[19]

b. Fantasticul în comunism

Problema abordării contextului în care s-a

19 Nicolae Manolescu, Istoria critică a literaturii române, editura Paralela 45, Bucureşti, 2008, p. 1399

produs proză fantastică la noi în comunism mai necesită şi o analiză a cenzurii terminologice din epocă, precum şi a asumării din partea scriitorilor a faptului de a crea o astfel de literatură.

Aşa cum ştim, imediat după instaurarea regimului dictaturii în România, realismul socialist a ajuns literă de lege şi pentru cultura română, după modelul sovietic. Doctrină oficială proclamată în 1932 de Comitetul central al Partidului Comunist al Uniunii Sovietice, referitoare la stilul şi conţinutul obligatoriu al creaţiilor din domeniul literaturii, artelor plastice şi muzicii, realismul socialist a devenit formulă obligatorie după cel de-al doilea război mondial în întregul lagăr al ţărilor comuniste satelite ale Uniunii Sovietice.

La acea dată, *realismul socialist,* ca şi concept, produs pe teren sovietic din anii ’30, se opunea literaturii şi artei libere în general, şi în special anumitor tipurilor de literatură, promovând doar teme şi subiecte care să preamărească socialismul, Partidul Comunist, lupta de clasă, virtuţile Omului nou, şi idolatrizându-l pe Conducătorul iubit, oricare ar fi fost acesta. Puţine alte forme de literatură au fost admise în primul deceniu după război, când cuvântul de ordine a fost teroarea, iar cultura s-a considerat doar un instrument care trebuia să intre întru totul în slujba noului regim.

Literatura fantastică nu a făcut excepţie de la speciile considerate burgheze şi dăunătoare

regimului, iar presiunea politică a schimbat-o în multe privinţe, ca şi pe alte specii literare: „Nu ar fi lipsit de importanţă să schiţăm un tablou al speciilor ciudate, concepute în momentele de criză, acută sau cronică, în perioadele de remisiune sau recidivă, pe parcursul acelor stări de convalescenţă sau de traumă prelungită prin care a trecut literatura noastră sub presiunea schimbătoare a politicului.”[20]

În prima etapă a dictaturii din România, regimul de teroare politică şi interdicţiile de tot felul care au permis doar existenţa literaturii aservite au avut drept consecinţă nu numai ruperea legăturii cu tradiţia literaturii interbelice, care ajunsese la un nivel valoric comparabil cu cel european, ci şi întreruperea comunicării cu modelele literaturii occidentale sau din alte părţi ale lumii, cu excepţia, fireşte, a traducerilor din literatura sovietică.

Privind înapoi în acea perioadă, limbajul şi implicit gândirea, atitudinile şi comportamentele par supuse unei deraieri cumplite, fără putinţă de vindecare.

Lucrurile se schimbă într-o anumită măsură începând cu deceniul 6, când începe o relaxare a aparatului coercitiv.

Declaraţia din aprilie 1964 nu a schimbat linia retorică oficială, ci a permis, în mod tacit, replieri la adăpostul frazeologiei înţepenite. Iată

20 Eugen Negriei, Literatura română sub comunism, editura Fundaţiei PRO, Bucureşti, 2003, p. 14

câteva exemple de limbaj de gen, din Lucrările Conferinţei pe ţară a Uniunii Scriitorilor, din 1965, publicate în *Gazeta literară* din acelaşi an (din 25 februarie): „Literatura noastră nouă este pătrunsă de spirit de partid. Experienţa i-a făcut pe scriitorii noştri să înţeleagă şi să-şi însuşească politica partidului.[...] Este uşor de observat în proza noastră o creştere importantă a ponderii pe care o are cauzalitatea socială în explicarea formării caracterelor şi a evoluţiei personajelor[...]. De aceea au crescut proporţiile peisajului social, au dispărut aproape romanele închise, cu univers obsesional, [...]. Totodată, caracterologia romanului s-a îmbogăţit cu tipul muncitorului, al revoluţionarului, al activistului de partid, elemente esenţiale ale realităţii."[21]

Dincolo de patologia limbajului (sursă inepuizabilă de „efecte" groteşti), discursul transmite un mesaj strict: schema de lucru este şi trebuie să fie unică; „romanele închise, cu univers obsesional" desemnează tot ceea ce nu intră în schema impusă.

Totuşi, această frazeologie rigid-ameninţătoare camuflează mici concesii, într-o listă a tinerilor prozatori, despre care se afirmă laudativ că „simt preocupaţi de confruntarea idealului cu realul", sunt amintiţi N. Velea, Fănuş Neagu, D.R. Popescu, Sorin Titel, Ştefan Bănulescu: „Prin ei, în primul rând, a pătruns

---

21 Câteva probleme ale prozei contemporane, în Gazeta literară, 25 februarie, 1965

masiv în proza noastră, cum era şi firesc, lumea constructorilor socialismului, mediul muncitoresc, al marilor şantiere şi, într-o măsură, a noii intelectualităţi.”[22]

Nu altfel sună discursurile de apocaliptică *adoraţio* la moartea lui Gheorghiu-Dej, în iulie 1965, imediat după realegerea sa „democratică” în funcţia de preşedinte al Consiliului de Stat (sunt edificatoare titluri precum: *Exemplul său, Fiu iubit al poporului, în preajma lui, Amintire nepieritoare, Prezenţă neîntreruptă*).

Iată de ce este dificil de stabilit cât de mare a fost libertatea pe care puterea politică o lăsa, cu bună ştiinţă, literaturii, şi cât anume din această libertate era câştigat de literatură prin evazionism.

Cauzele inapetenţei autorilor români pentru fantastic în perioada comunistă s-ar prezenta într-o dublă ipostază:

1. extrinseci, favorizate de contextul istoric; ideologia represivă, incluzând cenzura, au ca efect, în principal, mutaţia literaturii fantastice către utopia neagră/distopie, parabolă şi literatura absurdului realizată după modelul Kafka, aşa cum se întâmplă în cazul lui Baconsky şi unele scrieri ale lui Sorin Titel. În proza lui D.R. Popescu se produce ruperea echilibrului şi a ordinii narative în favoarea atmosferei haotice, a lipsei de continuitate, a subiectelor despre anchete şi crime

---

22 Idem, art. cit.

în care nu mai interesează ordinea morală sau pedepsirea vinovaţilor.[23]

Un alt factor foarte important este constituirea şi folosirea terminologiei specifice în aria culturală, românească. Aici, de exemplu, se încadrează însuşi faptul că termenul propriu-zis de literatură fantastică nu a fost teoretizat ca atare până în anul 1970, când Tzvetan Todorov publică *Introduction à la littérature fantastique,* fiind tradus în limba română trei ani mai târziu. Prin urmare, nu a existat o conştiinţă sau percepţie clară până atunci a genului fantastic ca partitură separată în cadrul literaturii.

2. intrinseci, acestea fiind, la rândul lor, de mai multe tipuri:

a. lipsa unei tradiţii solide a literaturii fantastice la noi. În perimetrul literaturii române nu au fost abordate toate subtipurile genului fantastic.

Romanul gotic lipseşte în aria culturală românească, fapt explicabil prin retardul destul de serios pe care literatura română l-a avut de recuperat faţă de cea apuseană la începuturile sale de afirmare ca şi ficţiune. Pe de altă parte, a fost creată proza fantastică de tip romantic, aceasta fiind, la noi, principala modalitate de realizare a fantasticului, canonul.

Chiar şi genurile învecinate, precum literatura S.F., au trebuit să suporte rigorile şi

---

23 Cf. Nicolae Manolescu, Istoria critică a literaturii române, editura Paralela 45, Bucureşti, 2008, pp. 1100-1102

limitările impuse de propaganda oficială. Totuşi, din deceniul şase, regimul acceptă, după modelul sovietic, o relansare a scrierilor de anticipaţie, prin celebra, în acea perioadă, *Colecţie de Povestiri ştiinţifico-fantastice*. Deşi desfiinţată în 1974, ea a permis impunerea unor scriitori cum ar fi Ion Hobana, Vladimir Colin sau Adrian Rogoz şi a armonizat cât de cât S.F.-ul nostru cu ceea ce se seria *dincolo*.

Nu acelaşi lucru se poate spune despre fantasticul românesc. După 1945 el pierde orice legătură cu cel occidental, încercări de recuperare făcându-se abia în anii ’60, odată cu descoperirea la noi a realismului magic sud-american. Hiatusul acesta de aproape două decenii a dus la inexistenţa în România a celor mai în vogă curente ale fantasticului anglo-saxon. Apariţia seriilor *The Lord of the Rings* (1954 – 1955) de J.R.R. Tolkien şi *The Chronicles of Namia* (1950 – 1956) de C.S. Lewis are un impact atât de mare în occident încât impune pe piaţa de carte apuseană *fantasy-ul*, un amestec de basm, set-up de tip medieval, legende şi mitologie. Tipologia *fantasy* devine un gen de sine stătător, împărţindu-se la rândul ei în mai multe subramuri: *high fantasy*, *sword and sorcery*, *dark fantasy*, *urban fantasy* etc. Singura încercare notabilă de a scrie la noi ceva asemănător o constituie volumul *Legendele ţării lui Vam* (1961) al lui Vladimir Colin. Practic fantasticul aşa cum îl concepeau teoreticienii de atunci ai genului (inclusiv Todorov) nu mai există acum în literatura

occidentală, unde la modă sunt seriile în multe volume à la Tolkien sau romanţurile cu fete nubile îndrăgostite de vampiri misterioşi. Chiar şi linia realismului magic Borges Marquez-Llosa mai supravieţuieşte astăzi doar prin romanele spaniolului Carlos Ruiz Zafón.

b. o altă cauză a reprezentării destul de sărace a prozei fantastice la noi este inapetenţa scriitorului român pentru magic şi supranatural, tradusă, cel mult, prin aderenţa la formulele consacrate ale literaturii populare legate de magic folcloric şi, în general, la misterul izvorât din etosul ţărănesc. Astfel se şi explică explozia debuturilor narative din anii '60 cu proze din lumea satului, care sunt, totuşi, diferite stilistic faţă de ceea ce se scrisese anterior, deoarece propun şi o schimbare de perspectivă.[24]

c. Formulele la care aderă scriitorul român după *anii '70* din literatura europeană, americană şi sud-americană, sunt diverse şi nu includ neapărat fantasticul. Abia când modelele lui Márquez şi Borges devin cunoscute, pe fondul relativului dezgheţ cultural, scriitorii români se orientează cu adevărat către fantastic. Totuşi, unii dintre scriitorii sud-americani, datorită faimei lor, au fost traduşi şi preluaţi ca model literar aproape instantaneu în România comunistă, devenind o sursă de inspiraţie şi un model neaşteptat de prolific de transgresare a dictaturii.

---

24 Cf. Nicolae Manolescu, Istoria critică a literaturii române, editura Paralela 45, Bucureşti, 2008, p. 1100

Ceea ce leagă, din nefericire, cauzele extrinseci de cele intrinseci este faptul că, pe de o parte, dincolo de neşansa istorică a României de a deveni satelit al URSS, există o tară în profilul mentalitar românesc care a făcut posibilă instaurarea terorii totalitare, a presiunii ideologice şi, cu acestea, adoptarea modelului sovietic de realism socialist în literatură ca factor de opresiune creativă. Există, din acest punct de vedere, o aderare cu arme şi bagaje a imaginarului colectiv românesc la sistemul represiv, care, altfel, nu s-ar fi putut instaura şi «desăvârşi» atât de diabolic. În acest fel se explică de ce atât de mulţi scriitori, talentaţi, de altfel, au făcut compromisuri de neiertat.

Pe de altă parte, această cedare şi asumare a terorii îşi pune amprenta asupra profilului creator al scriitorului, de unde şi multitudinea de proze pe tema culpabilizării, a crimei şi anchetei, dar fără neapărat pedepsirea făptaşilor. O asemenea tipologie se opune fantasticului, deoarece în fantastic cauzele unor fenomene şi întâmplări rămân misterioase, pe când în literatura realistă, ele se descoperă, iar ceea ce produce situaţiile absurde, crimele, dramele, nu mai ţine de supranatural.

c. Tipuri de producere a fantasticului-clasificări

Luând în considerare tabloul politic al celor 45 de ani de dictatură din România, dar şi influenţele literare moştenite, ale literaturii

fantastice din epocile anterioare, sau preluate din alte arii culturale, cum ar fi experienţa unor autori americani şi sud-americani, precum Faulkner, Márquez, Borges, în literatura română postbelică se pot diferenţia o serie de tendinţe în ceea ce priveşte proza fantastică.

Pentru a realiza o clasificare operantă din perspectiva tipologiei, este necesară utilizarea şi explicarea unor termeni şi formule care ne asigură delimitările teoretice şi o înţelegere mai profundă a evoluţiei prozei fantastice la noi şi a modalităţilor acesteia.

Mai întâi, se cuvine făcută distincţia între proza fantastică existentă la noi până în perioada interbelică şi tipul de proză fantastică pe care încep să îl scrie în principal autorii sud-americani, cunoscut sub denumirea de *realism magic*. Astfel, se poate vorbi despre un fantastic pe care îl vom denumi «clasic» sau «tradiţional» şi un fantastic modem, realizat mai ales cu ajutorul unor modalităţi vag sau deloc reprezentate în definiţiile şi teoretizările considerate multă vreme importante în orice analiză a literaturii fantastice.

Spre deosebire de fantasticul *clasic* sau *tradiţional*, în care procedeul de bază îl reprezintă modificarea coordonatelor spaţio-temporale şi contradicţia flagrantă între termenii stabiliţi prin aceste coordonate, fantasticul modern mizează pe experimentarea unor tehnici noi, precum imaginarea unor lumi paralele cu cea reală, dar în care nu există nicio contradicţie flagrantă între

elementele care o compun, şi nici ezitarea cititorului sau alte efecte emoţionale precum spaima sau iraţionalul; alunecarea sau deschiderea către tărâmuri mitice, dar şi către simbolizare, parabolă şi absurd. Astfel de modalităţi şi în special descoperirea unor formule narative extrem de prolifice schimbă radical proza fantastică, contribuind hotărâtor la modernizarea acesteia.

Etapele istorice pe care le parcurge proza fantastică în perioada comunistă, în cadrul mai larg al etapelor prozei româneşti din comunism, analizate de Eugen Negrici(*Literatura română sub comunism*) se pot încadra unor *tipuri de producere*: „De la jumătatea anilor ’60, apar primele încercări timide de transfigurare a realului (în linia Voiculescu şi doar atât); se publică, apoi, proze realiste cu sensuri simbolice sau cu intruziuni fantastice, mitice şi parabolice. În deceniul următor ne aflăm departe de reflectivismul primitiv.”[25]

Având în vedere această delimitare, precum şi coordonatele singulare ale contextului cultural-istoric, se pot configura trei tipologii ale fantasticului:

Aplicând cele trei modele de producere din *Sistematica poeziei* pentru o tipologie a fantasticului, obţinem următoarea schemă:

1. un tip de fantastic *„tradiţional”*, *clasic*,

---

25 Eugen Negriei, Literatura română sub comunism, editura Fundaţiei PRO, Bucureşti, 2003, p. 348

livresc, corespunzător tipului de producere prin *structurare*;

2. un fantastic *cu intruziuni mitice şi parabolice*, corespunzător tipului de producere prin *transfigurare*;

3. *un fantastic al universurilor paralele*, în care autorul subminează, prin metatext, convenţia clasică a genului fantastic, echivalent tipului de producere prin *metamorfozare*.

Aceste modele se pot defini şi explica atât prin mijloacele literare folosite în realizarea fantasticului, cât şi prin prisma epocilor literare, întrucât cei doi factori sunt interdependenţi: literatura (inclusiv cea fantastică) se transformă în funcţie de modalităţile de producere, iar acestea se află în strânsă legătură cu perioadele istorice. La acestea se adaugă un factor esenţial, care ţine de elementul creator şi unicitatea scriitorului în parte, astfel încât putem vorbi despre stiluri unice ale unor autori. Ulterior, dacă stilul acelui scriitor se impune, ca model, el poate să producă, la rândul său, o tipologie, prin *descendenţa* creată.

1. Primul tip de proză fantastică propus prin prezenta clasificare se referă la creaţiile realizate prin mijloacele literaturii fantastice «*tradiţionale*», specifice secolului al XIX-lea şi primei jumătăţi a secolului XX, în care se poate include fabulosul, feericul, romanul gotic, modelul nuvelei fantastice a lui E.A. Poe, fantasticul romanticilor germani.

În secolul XX îndeosebi, apare în plus fantasticul livresc, alchimia, suprapunerea lumii

profane cu cea mitică, sacră, model reprezentat în literatura română prin Vasile Voiculescu şi Mircea Eliade, dar şi prin borgesienii români.

Din punct de vedere al diacroniei, această etapă durează în literatura română din secolul al XIX-lea până în perioada interbelică, dar şi cu prelungiri în comunism, aşa cum vom observa la Vasile Voiculescu şi Laurenţiu Fulga. În cazul lui Vasile Voiculescu, deşi autorul nu mai scrisese proză fantastică până atunci, este evidentă continuarea liniei fantasticului interbelic, numit *tradiţional* sau *canonic*, fără a aduce înnoiri în tehnicile deja consacrate până în acel moment. Şi Laurenţiu Fulga se poate încadra în aceeaşi tipologie, deşi el debutează în anii războiului şi va publica romane sau nuvele cu elemente fantastice până în deceniul 8, traversând, aşadar, cele trei etape istorico-literare din perioada comunismului românesc.

Reinterpretarea miturilor din perspectiva fantasticului autohton, din prozele lui Vasile Voiculescu, respectiv *mitul lui Orfeu şi Euridice*, în cazul lui Laurenţiu Fulga sintetizează tipul de fantastic ce se regăseşte la aceşti doi autori.

Modalităţile specifice prozelor din această etapă sunt, în general, cele enunţate de Tzvetan Todorov, sau de Adrian Marino în aria teoretică românească.

În această tipologie, fantasticul nu are un caracter subversiv, adică nu conţine în spatele „poveştii" aluzii la regim, deoarece literatura din

această etapă în cea mai mare parte nu se constituie ca replică sau rezistenţă la literatura oficială. Principiul evazionist specific fantasticului este conform canoanelor deja impuse în cadrul genului.

2. *Fantasticul* «*de tranziţie*», se poate clasifica la rândul său în două subtipologii.

a. În cadrul acestui fantastic, putem vorbi de o subtipologie constituită după modelul Márquez şi Faulkner, reprezentat în general prin proze de tipul celor cunoscute sub denumirea de *realism magic*, cuprinzând scrieri cu semnificaţii simbolice şi istorii ramificate până la întâmplări din timpuri imemoriale (sinonim cu miticul *illo tempore*, de la facerea lumii sau a ţinutului respectiv).

Caracteristic acestor proze este amestecul realismului cu fantasticul, recursul la legenda păstrată în memoria colectivă, dispersarea fluxului narativ şi multiplicarea vocilor narative care duc la ambiguizare. Literatura din această etapă se constituie ca o suită de partituri din epopeea care comunică sau ilustrează în mod simbolic valorile primare, ocultate în timp, ale umanităţii.

Pe teren românesc, acest model îşi găseşte echivalentul în crearea prozelor cu ţinuturi arhetipale, în care miturile supravieţuiesc la nivel psihanalitic, mentalitar, iar această supravieţuire se face prin *spunere, poveste*. Nu de puţine ori, eroii acestor ficţiuni sunt oameni suciţi, copii, nebuni, iar poveştile lor se întrepătrund într-un flux discontinuu fabulos.

Astfel de modele sunt Fata Morgana şi mirajul cuvântului care transformă lumea, ca în nuvelele lui Fănuş Neagu, întemeierea şi disoluţia spaţiului fabulos arhetipal din scrierile lui Ştefan Bănulescu, Realismul magic al spaţiului bănăţean de la Sorin Titel sau Polifonia universurilor paralele din proza de debut a lui D.R. Popescu.

În această subtipologie începe să se înfiripe o tendinţă a prozei în general de ieşire din chingile impuse de linia oficială, iar literatura fantastică nu face excepţie de la această mişcare. De aceea, se poate observa că fantasticul din această perioadă conţine *in nuce*, pe lângă elemente de tehnică înnoitoare, şi germenii unei rezistenţe la ideologie care încep să transpară dincolo de firul narativ.

b. Într-un sens mai pronunţat, contextul istoric marcat de presiunea ideologică a perioadei comuniste duce la tendinţa de a încifra adevărurile şi ororile timpului în limbajul şi strategia *parabolei* sau chiar *anti-utopiei*, ori ceea ce se numeşte *distopia*. Totuşi, puţini autori români au avut curajul, forţa şi abilitatea necesară de a înşela cenzura în aşa fel încât să poată vorbi despre regimul dictaturii comuniste la adăpostul unor astfel de construcţii.

Fantasticul între poezie şi coşmar din proza Anei Blandiana, *Ancheta nesfârşită a unor crime cu substrat politic* din ciclurile de proză ale lui D.R. Popescu şi mai ales *Totalitarismul românesc în oglinda antiutopiei poetice* din scrierile lui A.E. Baconsky sunt tot atâtea exemple în care

fantasticul îngemănat cu parabola vorbesc de fapt despre teroarea şi crimele regimului comunist. Unele dintre aceste scrieri, reflectând prea evident realitatea dictaturii, nu au avut şansa de a păcăli cenzura, cum a fost romanul *Biserica neagră* al lui A.E. Baconsky, care însă a reuşit să ajungă în Occident, tradus în alte limbi, dar şi citit pentru ascultătorii români la Radio Europa Liberă. Prin urmare, efectul cenzurii în acest caz a fost unul de bumerang.

3. *Fantasticul universurilor paralele*, obţinut ca o *metamorfozare* a modelelor creatoare, se prefigurează începând cu anii ’80, când proza fantastică românească câştigă terenul unor experienţe înnoitoare, întrucât autorii reuşesc să îşi însuşească modele din ce în ce mai variate şi mai complexe, pe care le transfigurează apoi într-o manieră creatoare personală.

În această etapă, autorul de proză fantastică translatează fulgerător de la recuzita fantastică romantică şi livrescul eliadesc, la modelul din *Maestrul şi Margareta*, sau cel gogolian, până la întreaga pleiadă a realismului magic sau a postmodernilor occidentali. Literatura fantastică din această perioadă evadează din corsetul strâmt al lagărului comunist prin ea însăşi, împlinită de universurile pe care le explorează şi pe care le aduce în faţa cititorului.

Din acest motiv, fantasticul reuşeşte să se constituie ca o experienţă aparte, căci în prozele lui Ştefan Bălăiţă *diavolul se află printre noi*,

Ştefan Agopian produce *fantasticul dizolvării epice*, iar tânărul Cărtărescu este fascinat până la obsesie de *nostalgia paradisului pierdut*.

În această etapă; contextul istoric ideologic nu mai contează decât, cel mult, ca impuls evazionist, de eludare a realităţii opresive.

Datorită aderării la curentul postmodernist în cazul lui Mircea Cărtărescu, şi a încercării de încadrare în curent şi a prozei lui Ştefan Agopian, se cuvine făcută observaţia că fantasticul din proza acestor scriitori nu este strict legat de conceptul de postmodernism, deoarece nu există neapărat o intenţie auctorială în acest sens la toţi scriitorii. Se poate vorbi, mai degrabă, de un fantastic care se produce *din afara* convenţiei ficţionale, ceea ce extinde tehnicile de producere către zone greu clasificable. Intrările în situaţiile fantastice se realizează natural, de multe ori cu firele la vedere, căci intenţia „poveştilor" nu mai este aceea de a şoca cititorul, sau de a-l face să „creadă" în vreuna din posibilităţile întâlnite în carte, ci este un joc al imaginaţiei creatoare ce sfidează toate canoanele existente.

Postmodernismul nu exclude fantasticul, ci îl reconfigurează cu mijloace literare care reflectă o sensibilitate specifică unei noi epoci culturale, fapt care duce la dificultăţi de situare a unor scriitori în anumite curente sau stiluri literare. Un astfel de exemplu îl constituie Ştefan Agopian, pe care o parte a criticii ezită să îl considere autor de proză fantastică, întrucât se creează o suprapunere între

situaţia «neverosimilă» prezentă în literatura fantastică şi lipsa ei de consistenţă («epicul fals»), pe care critica a remarcat-o în cazul romanelor lui Agopian; în altă ordine de idei, dacă admitem că întreaga construcţie textuală este doar un joc, adică ludicul specific postmodernismului, atunci «povestea» pe care el o spune nu mai poate fi înţeleasă ca o convenţie ficţională de tip fantastic, deoarece ar lipsi elementul de surpriză sau de ezitare a cititorului. Dacă însă diferenţiem în interiorul textelor postmoderne, se pot observa două situaţii sau tipologii distincte:

1. pe de o parte, texte care apelează la formulele genului fantastic, rescriindu-le în cheie ludică sau parodică (ca în cazul lui Ştefan Agopian şi Mircea Cărtărescu)

2. pe de altă parte, texte care apelează la formulele prozei realiste, rescriindu-le, de asemenea în mod ludic sau parodic, aşa cum întâlnim în nuvelele de observaţie a cotidianului (alţi prozatori ai generaţiei 80). Textelor din cea de a doua categorie nu li se contestă apartenenţa la realism înţeles ca *veridicitate*, nu ca şi curent literar, ceea ce trebuie să constituie o premisă logică pentru a situa şi prima categorie de proze în genul fantastic, din moment ce modelul pe care ele îl folosesc este cel al prozei fantastice. Prin urmare, apartenenţa unui text la postmodernism nu exclude includerea sa în categoria literaturii fantastice, iar în analiza unor astfel de texte trebuie descoperite modalităţile de realizare

moderne, inexistente în fantasticul clasic.

Din punct de vedere diacronic, cele trei tipuri de producere a prozei fantastice coexistă în comunism, al treilea adăugându-se aproximativ în deceniul opt, ca un apogeu al modalităţilor expresive de valorificare a fantasticului.

Se poate formula concluzia că, în perioada comunistă, scriitorii abordează formula prozei fantastice în ciuda cenzurii care favorizează realismul socialist, iar fantasticul nu numai că se opune tacit acestuia, dar devine, poate, cea mai potrivită metodă de experimentare a unor modalităţi artistice complexe, ajungând, în cazul unor scriitori, la a fi partitura sau abordarea care le consacră adevărata măsură de virtuozitate şi talent.

V. Autori de proză fantastică

1. Vasile Voiculescu. Reinterpretarea miturilor din perspectiva fantasticului autohton

Apariţia postumă a prozei lui Vasile Voiculescu, în deceniul şapte al secolului XX, a stârnit vâlvă în lumea literară românească. Unii critici, cum ar fi Vladimir Streinu, o declară nici mai mult, nici mai puţin decât o capodoperă a literaturii universale, în vreme ce alţii o desconsideră, spunând că „dă impresia unei forţe eterogene şi a unei inspiraţii împrăştiate."[26]

Nicolae Manolescu delimitează clar această etapă a scrisului voiculescian de cea anterioară, la

26 Alexandru George, Prefaţă la Masca. Proză fantastic românească, vol.l, editura Minerva, Bucureşti, 1982, p. XXXIII

nivel valoric: „Poemele şi prozele din ultimii ani de viaţă ai lui Voiculescu s-au dovedit a fi partea cea mai rezistentă a operei lui, printr-un estetism care mijea în volumele de la sfârşitul deceniului patru, dar foarte diferit de tradiţionalismul ortodoxist din *Poeme cu îngeri* sau *Destin*. E aşadar normal să tragem o groasă linie despărţitoare între scriitorul de dinainte de Războiul al Doilea şi acela de după el, având în vedere atât formula de artă, cât şi valoarea. Voiculescu poate fi considerat un supravieţuitor mai puţin prin opera sa veche supusă unei puternice erodări, cât mai ales prin ceea ce n-a putut încredinţa tiparului, după 1947, vreme de un deceniu şi jumătate."[27]

Povestirile sale, scrise între 1946 şi 1958, au ca temă centrală „moartea lumii magice în braţele civilizaţiei raţionale". Deşi publicate în 1966, ele nu se înrudesc, ca formă, tematică şi simboluri, cu opera nici unuia dintre prozatorii vremii, putând fi găsite corespondenţe mai degrabă cu scrierile interbelice ale lui Mircea Eliade, Gala Galaction, Oscar Lemnaru, sau Mihail Sadoveanu. De acesta din urmă îl apropie mai ales tehnica narativă folosită şi inspiraţia din lumea vânătorii şi a pescuitului. Universul povestirilor lui Vasile Voiculescu nu este atât de original ca la Mihail Sadoveanu, însă păstrează regia din textele sadoveniene cu vânători şi pescari: „Scrise între 1946 – 1958, ele rămân parcă să fie plasate în

27 Nicolae Manolescu, Istoria critică a literaturii române, editura Paralela 45, Bucureşti, 2008, p. 752

perioada interbelică, alături de cele ale lui Pavel Dan, Emil Brumaru, Oscar Lemnaru sau chiar de cele ale bătrânului Hogaş şi Gala Galaction. Ca şi Mircea Eliade, Vasile Voiculescu rămâne consecvent poetic cu universul de consacrare, rescriindu-l de astă dată în povestiri spre a-i întări şi mai mult pertinenţa. Proza scurtă este într-un fel o revanşă faţă de propria poezie, autorul găsind o modalitate mai expresivă a fondului patriarhal al fiinţei alcătuit din amintirile tari ale copilăriei şi interesul pentru adâncirea semnificaţiilor lor."[28]

În mod surprinzător, totuşi, există o legătură tematică, de valorificare a fantasticului autohton, între aceste proze şi cele pe care le vor aborda tinerii prozatori ai generaţiei 60, fără ca aceasta să fie una intenţionată „La fel ca şi poezia, povestirile au vestit o manieră pe care o vom întâlni la scriitorii generaţiei 60, Fănuş Neagu sau Ştefan Bănulescu, fără a avea certitudinea că aceştia le-au citit totdeauna pe ale lui Voiculescu înainte de a şi le scrie pe ale lor."[29]

Nimic surprinzător, deoarece explorarea acestui filon literar a constituit o sursă sigură de inspiraţie de-a lungul mai multor epoci literare din cultura română. Importantă este modalitatea în care acest filon este valorificat de fiecare

---

28 Marin Beşteliu, Prefaţă la volumul Capul de zimbru, editura Scrisul Românesc, Craiova, 1988 p. 6

29 Nicolae Manolescu, Istoria critică a literaturii române, editura Paralela 45, Bucureşti, 2008, p. 755

generaţie sau scriitor în parte, însă elementele comune apropie scriitorii dintr-o generaţie sau alta: „Modernitatea unghiului de narare are un contrapunct în subiecte, culese mai mereu din obiceiuri şi eresuri populare străvechi, dintr-un strat arhaic de civilizaţie care pare acelaşi de pe vremea la care se referă nu doar Sadoveanu, ci şi prozatorii paşoptişti în căutare de folclor din cele mai izolate locuri. *Iubire magică*, a cărei temă e în bună parte comună cu aceea din *Les Trois Graces* de Mircea Eliade sau cu aceea dintr-o povestire a lui Bănulescu, readuce această atmosferă de altă dată, impregnată magic, de o stranie elementaritate. Defectul aproape general este caracterul senzaţional sau exotic. [...] Sadoveniene în exces simt *Lostriţa*, *Pescarul Amin*, *în mijlocul lupilor* şi altele, nu lipsite de elemente fabuloase."[30]

Aşadar, povestirile fantastice voiculesciene se înscriu în linia fantasticului tradiţional, explorat deja de la romantici şi continuat în aceeaşi manieră de fantasticul livresc al perioadei interbelice româneşti, pentru ca apoi să fie revalorificat în aproape aceeaşi manieră de scriitorii deceniului şase. Putem observa că în primii zece ani după război, puţinii scriitori care abordează fantasticul nu schimbă aproape deloc modalităţile abordate anterior, integrându-se în ceea ce am numit fantastic tradiţional:

30 Nicolae Manolescu, Istoria critică a literaturii române, editura Paralela 45, Bucureşti, 2008, p. 755

„Denunţarea intenţiei creatoare nu aparţine fantasticului modern, ci manierei basmului popular. Deşi intruziunea fantasticului în universul real este evidentă, povestirea lui Vasile Voiculescu nu provoacă «ezitarea» lectorului în interpretarea naturii evenimentului, iar ambiguizările de detaliu sunt explicit lămurite în final. Reminiscenţe livreşti şi nuclee mitice provenite din basmele cu animale-cele mai vechi prototipuri ale bogatei specii folclorice sunt rescrise de un autor ce a conservat mentalitatea creatorului anonim şi a imaginat o fabulaţie spre a oferi o explicaţie asupra naturii umane. În acest caz, creaţie înseamnă imaginare de motive ancestrale în scenarii de proporţii. Acestea devin pretext pentru un fapt senzaţional plasat într-un sat arhaic şi tratat într-o convenţie «realistă» ce şi-a asumat din bun început miraculosul. Dacă miraculosul este de obicei universul construit după legile exclusive ale imaginaţiei, cel al povestirii lui Vasile Voiculescu şi-a asumat amestecul firesc dintre fantezie şi descriere realistă."[31]

Se remarcă o organizare specifică: într-o societate modernă şi elevată, alcătuită din intelectuali aflaţi într-o companie plăcută de vânătoare şi predispuşi la istorisire, cineva relatează o întâmplare senzaţională, neobişnuită, prin care-şi ilustrează punctul de vedere. Cercul istorisirilor rămâne acelaşi, numai protagoniştii se

---

31 Marin Beşteliu, Prefaţă la volumul Capul de zimbru, editura Scrisul Românesc, Craiova, 1988 p. 6

schimbă.

De obicei povestirile fantastice sunt impregnate cu o doză de neobişnuit apărut în mijlocul banalului cotidian. Opoziţia real-fantastic trebuie judecată prin prisma opoziţiei sacru-profan. O astfel de proză scrie Vasile Voiculescu. El nu se axează pe un fantastic filosofic, cult, demonic, ci pe vechile credinţe şi superstiţii, pe un fantastic mitic şi folcloric. Pescuitul, vânătoarea, eresurile, practicile magice sunt văzute ca ritualuri ancestrale, ce au la bază interdicţii sacre, tabuuri păstrate de generaţii succesive. Aceste practici permit recuperarea vremurilor de demult şi reîntruparea în arhetip. Voiculescu este atras de ceea ce este neobişnuit, straniu, imaginând o lume de mit şi de legendă, în care realul şi fantasticul se împletesc sub semnul unei magii a cuvântului rar întâlnite în literatura română.

Scriitorul prezintă întâmplări ce se desfăşoară în lumea reală, din care se credea că mitul şi magia au dispărut pentru totdeauna. Ceea ce se remarcă în povestirile lui este preferinţa pentru situaţii neobişnuite, scurgerea imperceptibilă a realului în fantastic, finalul ambiguu, deschis oricărei interpretări şi, mai ales, o extraordinară vocaţie narativă. Punerea fantasticului în relaţie nemijlocită cu miticul şi magicul atrage după sine înţelegerea unei problematici complexe: descrierea semnificaţiilor ritualurilor, a practicilor oculte, a timpului magic, a motivelor mitice, a totemismului, a superstiţiilor,

o lume arhaică în care solomonarii erau stăpânii timpului.

Prozele lui V. Voiculescu descriu situaţiile limită ale omului, ale personajului care luptă pentru a-şi salva lumea lui, arhetipurile. Dacă perceperea normalităţii, a omului care trăieşte în acord cu macrocosmosul, cu universul, este resimţită ca o stare de stabilitate şi de echilibru, atunci scoaterea din lumea arhaică, invadarea lumii de noile semne ale tehnologiei este resimţită ca o stare de tensiune, de negare de sine şi de regres în subconştient.

Toţi eroii voiculescieni stau sub semnul pasiunii pe care o trăiesc, aievea sau în vis, ca prelungire a realităţii. „Vladimir Streinu le clasifică, din punct de vedere formal, în patru categorii: 1) *anecdota simplă* (*Proba*), *2*) *anecdota ilustrativ-ideologică* (*Fata din Java*), *3*) *nuvela care semnifică realităţi primordiale* (*Sezon mort, Pescarul Amin* etc.) *şi 4*) *basmul scurt* (*Iubire magică, Schimnicul, în mijlocul lupilor* etc.). Clasificarea e discutabilă ca oricare alta. Diferenţa dintre anecdota simplă şi anecdota ilustrativ-ideologică nu este esenţială; nuvelele, povestirile care se bazează pe un epic pur pot intra, dacă gruparea lor este necesară, în acelaşi compartiment. În categoria basmului scurt sunt unele povestiri (*Iubire magică, în mijlocul lupilor*) care semnifică o realitate primordială, locul lor ar fi, deci, în cel de al treilea capitol ş.a.m.d. Tehnica naraţiunii e, în fond, aceeaşi, numai tema diferă

din când în când. Voiculescu, se vede limpede, este interesat de eresuri, simboluri magice, de partea, într-un cuvânt, ocultă a existenţei. Nuvelele se ating mai superficial sau mai profund de această realitate nevăzută a lucrurilor. Chiar şi atunci când epicul se detaşează de simboluri şi se desfăşoară liber după mecanisme proprii, există suficiente elemente care trimit la un substrat magic”. În această lucrare am preferat clasificarea operelor discutate în trei categorii: povestiri din mediul acvatic (*Pescarul Amin*, *Lostriţa* şi *Lacul rău*), reinterpretarea mitului zoomorfic (*Ultimul berevoi* şi *În mijlocul lupilor*) şi povestiri despre fascinaţia erotismului magic (*Iubire magică*).

„Semnificaţiile simbolice ale apei pot fi reduse la trei teme dominante: origine a vieţii, mijloc de purificare, centru de regenerescenţă”.[32] în povestirile lui Voiculescu aceste coordonate se împletesc, accentuându-se însă prima dintre ele, cea privitoare la apa văzută ca element primordial. În această ordine de idei, pescuitul are rolul de a stabili legăturile adânci cu marile animale marine prin halucinante comuniuni thanatico-erotice, comuniuni de sânge, pornind din străfundurile evoluţiei şi ale fiinţei şi reînviind vraja animalelor sacre. Textele cele mai reprezentative în acest sens sunt *Pescarul Amin*, *Lostriţa* şi *Lacul rău*. În ele acvaticul se încarcă de o semnificaţie duală, reprezentând atât apa vie –

---

32 Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, Dicţionar de simboluri, vol.l, editura Artemis, Bucureşti, 1994, p. 107

matrice primordială, timp al începutului (viziunea se regăseşte în *Pescarul Amin*) cât şi apa moartă, purtând în sine ispitele înşelătoare ale demonicului, ducând la pieire(*Lacul rău*, *Lostriţa*).

Pescarul Amin, ilustrare epică a posibilităţii fiinţei omeneşti de a-şi aduce aminte originile sale îndepărtate, acvatice şi zodiacale, a fost scrisă în 1958 şi publicată postum în volumul intitulat *Capul de zimbru* din 1966.

Textul înfăţişează poate cel mai explicit complexitatea tulburătoare a întrepătrunderilor dintre regnuri. Pornind de la înfăţişarea pescarului, „Amin are în toată făptura lui ceva de mare amfibie” [33], şi continuând cu desfăşurarea evenimentelor care acumulează detaliile într-o gradaţie generatoare de tensiune, povestirea urmăreşte traseul redescoperirii fiinţei ca verigă în lanţul totemic, ca purtătoare a sensurilor arhetipale.

„Numele pescarului semnalează încheierea tetradei iniţiatice prin «adevăratul» creştin, iniţierea prin cufundare în apă echivalează cu taina botezului, iar balta în care spiritul etern comunică cu Amin nu poate fi decât balta Nazârului – corupere autohtonă a Nazarethului apariţiei lui Iisus.”„

Naraţiunea debutează cu o relatare realistă a unor scene din viaţa pescarilor din Delta Dunării,

---

33 Vasile Voiculescu, Capul de zimbru, editura Scrisul Românesc, Craiova, 1988, p. 35

care prind un morun uriaş, într-un fel de ţarc construit într-o baltă, şi încearcă să-l scoată din apă. Dintre pescari se remarcă Amin, printr-o solidaritate stranie cu peştii. El se simte rănit sufleteşte atunci când brigadierul, „un ăla butucănos negru şi buzat, făcut din proaspăt şef. Îngâmfat şi gură mare, se căznea grozav să facă pe deşteptul. Altfel, prost pe toate părţile şi în toate felurile” *u*, vorbeşte cu un orgoliu prozaic despre eventualitatea capturării morunului: „Dacă mi-o cădea la cârlige, îl duc la Bucureşti, se lăuda el. E o expoziţie a pescăriilor noastre. [...] Pe Amin vorbele astea îl pişcară dureros, chiar parcă de inimă, îi părea rău, tainica lui jivină să fie astfel pângărită, întinsă şi dezvăluită tuturor.”Solidaritatea lui Amin cu peştii este şi fizică: „Înalt, şui, cu pieptul mare, ieşit înainte şi umflat pe lături, un piept larg cuprinzător, cu albia pântecului când suptă, când îmborţoşată cu aer, cu braţe lungi şi palme late ca nişte lopecioare, cu coapse şi picioare aşijderi deşirate, el se scurtează, şi se lungeşte în apă, zvâcnind ca broasca din arcurile încheieturilor de la toate mădularele. Pielea pe el, lunecoasă, nu are fir de păr, moştenire din moşi-strămoşi a neamului Aminilor, care se zice că s-ar fi trăgând din peşti. Când iese din gârlă, el nu rămâne leoarcă: se zvântă într-o clipă. Tăbăcit de vânt şi soare, e încrustat ca de nişte solzişori: locurile porilor îs astupate de mâl şi de mâzga peştilor, cu care necontenit se freacă în bulboană. Se poartă tuns

mărunt şi-şi rade barba, ca atunci când se ridică din străfunduri să poată căsca ochii mari. Să nu-l orbească şiroaiele din părul căzut pe faţă". Î4 Eroul, care este un cunoscător desăvârşit al apelor, un fel de stăpân, un iniţiat în tainele adâncurilor, împarte vieţuitoarele acvatice în benefice şi malefice, din prima categorie făcând parte morunul („arhanghelul apelor"), iar în a doua înscriindu-se somnul cel hrăpăreţ, peşte agresiv ce atacă inclusiv copiii veniţi la scăldat.

După mai multe zile de pândă, zăgazurile încep să pârâie şi Amin zăreşte pentru o clipă spinarea unui adevărat monstru marin care se afundă fulgerător în bulboană. Pescarul presupune că este „un somn uriaş" [34]care bântuia de câţiva ani balta, speriind copiii care se scăldau şi provocând „prădăciuni."[35] Amin devine neliniştit, bănuind că „jigania" punea ceva la cale. Din acest moment, paznicul nu mai are tihnă, tulburat de întrebări despre „Ce face acolo în fund diavolul? Ce unelteşte? Unde scormone?" Se scufundă de zeci de ori, ziua şi noaptea, fiindu-i teamă să nu-l plesnească somnul cu coada şi să-i frângă spatele. Veghează atent „temeliile prinzătorii" [36], le întăreşte cu bolovani spionând „mişcările fiarei"[37], dar nu reuşeşte s-o prindă. Amin cunoaşte rosturile apei, înţelege muţenia peştilor, le ştie

---

34 V. Voiculescu, op. cit., p. 36
35 Idem, p. 36
36 Idem, p. 36
37 Idem, p. 36

obiceiurile. Eroul face tot felul de presupuneri privind nemişcarea peştelui, ori că o fi sătul, ori că îi place să doarmă pe fundul apelor şi, prinzând curaj, se scufundă din nou sperând să zărească „umbra uriaşă”. Într-un acces de halucinaţie, îşi bagă un picior în apă, bălăbănindu-l drept momeală, deoarece „dihania” era „dedulcită la carne de om”. Dar nici această viclenie nu are sorţi de izbândă şi Amin e cuprins de frământări, „nu mai mănâncă, nu mai doarme” *n*, stă mereu cu o cange în mâini, ori cu bolovani şi cu săculeţe de pietriş, temându-se ca uriaşul să nu scape.

Obsedat de peştele gigantic, Amin nici nu observă că apele se retrăseseră, că păsările deltei se întorceau pe aceste meleaguri, că întreaga natură renăştea la viaţă.

Glasuri adânci venite din interiorul lui îi spun pescarului că în capcană nu e un simplu somn, simbol al forţei brute, ci altceva mai puternic, mai aproape de sacru. Convingerea că peştele e de fapt morun e privită aproape ca o minune, ca un semn al trecutului fabulos: „Lui Amin schimbarea din somn în morun îi atârna din ce în ce mai greu pe suflet. Ca o nenorocire. [...] Nici el nu ştia de ce. Poate dintr-o amintire uitată?”[38] Transfigurarea lui Amin se va produce tot de la somn la morun, de la faptă la gând. Transformarea, fie dintr-o fiinţă în alta, mergând chiar până la metamorfoza reală (*Lostriţa*) sau

38 V. Voiculescu, op. cit., p. 39

mimată (*Ultimul berevoi*), fie înăuntrul aceleiaşi fiinţe (*Lipitoarea*), este un semn distinctiv al naraţiunilor voiculesciene. Când se dovedeşte că într-adevăr aveau de-a face cu un morun enorm, brigadierul (purtătorul impresionantului nume de Fâstâc Ion) soseşte împreună cu un inginer piscicol care trebuia să cerceteze situaţia şi să ia măsuri pe loc. Inginerul este incapabil să găsească o soluţie pentru prinderea morunului şi, nepăsător, decide să pună dinamită, rezolvând „dintr-odată toată problema". Amin este revoltat de această „nelegiuire" şi se gândeşte că inginerul „nu ştie ce vorbeşte" *75*, deoarece dinamitarea nu era permisă nici de lege. Incompetent şi infatuat, inginerul declară că el are puterea de a înlocui legea cu dinamita şi în zadar îi explică eroul că acţiunea ar distruge nu numai gardurile cu toată schelăria, ci şi peştii şi vadul se vor face praf. Inginerul nu renunţă la hotărâre şi pleacă spunându-le că îi va anunţa în sat când urmează să vină „cu oameni, bărci şi căruţe" pentru a încărca peştele.

Până aici comunicarea dintre pescar şi vietăţile din mediul acvatic este verosimilă şi doar i se întrezăreşte sensul fabulos. Dintr-odată, însă, autorul părăseşte stadiul sugestiei, dătător de fiori, şi optează tranşant pentru o interpretare supranaturală a faptelor.

Rămas singur, „domn peste pustietăţile

întristate” [39], Amin aude aievea detunăturile dinamitei şi vede parcă „sumedenia de peşti plutind, ucişi, cu burţile albe în sus” [40], ceea ce îl umple de revoltă. Fiinţa îi este cuprinsă de amărăciune. Realitatea îl agresează, iar el încearcă să se salveze, să-şi protejeze sufletul şi găseşte singura soluţie de supravieţuire spirituală în sine însuşi. Obosit şi dezorientat, se surprinde privind în străfundurile gârlei şi observă în noapte, în mod ciudat, clar, cum „unii peşti odihneau nepăsători pe nomoale; alţii forfoteau între două ape; la faţă, ştiucile săreau de-un cot; crapii se smuceau spre văzduhul neîngăduit; ici-colo clipoceau mrene argintate, plătici parcă aripate se avântau să zboare”. Caută cu atenţie morunul, dar acesta nu se zărea nicăieri.

Deodată îşi aminteşte povestea pe care o auzise în copilărie, cu voinicul năzdrăvan care se dădea de trei ori peste cap şi se prefăcea în gând, putând astfel să pătrundă pretutindeni. Copil fiind, încercase tot felul de tumbe, dar nu reuşise să devină „gând”. Îşi dă seama acum că trebuie să se dea de trei ori peste cap în suflet, „să-şi întoarcă de trei ori peste cap sufletul”. [41]Astfel Amin coboară în sine, spre strămoşii săi. „Printr-un ciudat proces de anamneză, Amin îşi rememorează totul, trăind amintiri din existenţele sale anterioare, imaginându-şi o fantastică şi

39 V. Voiculescu, op. cit., p. 41
40 Idem, p. 42
41 Idem, p. 42

ameţitoare călătorie în timp, în vremurile preistorice, la începuturile lumii, revăzându-şi, aievea, întregul şir de strămoşi care i-au precedat naşterea, înscriindu-şi existenţa în veşnicie."[42]

Transformarea se face în spirit. Inconştientul nu mai este o genune adâncă şi terifiantă, ci o cale spre înţelepciune (asociată tot ca în basme, cu bătrâneţea). Eroul capătă puteri neştiute, iar morunul se dovedeşte a fi „râs – strămoşul său."[43] „Urcase din alte lumi de ape, de departe, se altoise cu băştinaşii şi întemeiase între braţele fluviului neamul cel tare al Aminilor. Le dase lege: să nu se atingă de moruni. Apoi pierise fără urmă într-o furtună". Peştele i se înfăţişează drept o creatură magică, colosală: „E aşa de uriaş că nu-l încap bolţile. În pântecele lui strălucesc aştrii înghiţiţi."[44] Toate acestea trimit spre anistorie, spre un timp asociat beatitudinii începuturilor: „Acum înţelegea deplin: viaţă nu este nici ziua de azi, nici mâine, nici anul întreg. Vieţii adevărate îi este de ajuns clipa, clipa plină în care pumnul destinului tescuieşte timpul într-o lacrimă, ca de spirt". „În lumina de matostat bătut cu stele, fundul bulboanei era un adânc paradis regăsit… în care el intra, lăsând afară timpul, ca pe o slugă, să-l aştepte."[45]

---

42 Ovidiu Ghidirmic, Proza românească şi vocaţia originalităţii, editura Scrisul Românesc, Craiova, 1988, p. 84

43 V. Voiculescu, op. cit., p. 45

44 Idem, p. 45

45 Idem, p. 45

Amin transcende din lumea reală într-o altă lume, spirituală, ancestrală, se reintegrează legilor universale ale existenţei umane. Pescarul apare în final ca un personaj fabulos care, împreună cu totemul său, se avântă, printr-o sinucidere rituală, într-un fel de călătorie în timp, spre momentul genezei: „Şi alaiul fabulos al peştilor se desfăşură triumfal, la mijloc cu morunul fantastic înconjurat de cetele genunilor, ducând la piept pe strănepotul său, pescarul Amin, într-o uriaşă apoteoză către nepieritoarea legendă cosmică de unde a purces, dintotdeauna, omul."[46]

Lostriţa, scrisă în 1947, a fost inclusă în volumul *Iubire magică*. Mitul lostriţei poate fi pus în legătură cu acela al sirenelor sau al Ondinei germanice şi scandinave, zâna apelor care îi atrage pe pescari şi-i duce în adâncuri. Textul lui Voiculescu seamănă cu *Undine* a lui Friedrich Heinrich de La Motte-Fouqué, în care Undine, un spirit al adâncurilor, este adusă de torentul apelor lângă coliba unui pescar bătrân, care o adoptă. Strania făptură tânjeşte, visând iubirea cu un om, în scopul schimbării condiţiei regnului său acvatic. Cel ales este Huldbrand, un cavaler rătăcit prin pădure, cu care se însoţeşte, dobândind astfel suflet. Însă Huldbrand se îndrăgosteşte de o fată comună, Bertalda, cu care urmează a se căsători.

Undine, retrasă în adâncul apelor, în palatul ei de cristal, îşi plânge nefericirea. Ea reapare la

---

46 Idem, p. 46

nunta celor doi şi îşi ucide fostul iubit, cuprins de un dor mai presus de puterile lui, cu un sărut. Varianta românească a ondinei o constituie ştima apelor, o creatură din mitologia autohtonă, reprezentată fie ca o femeie albă şi rece, cu sânii mari, fie ca un fel de sirenă, jumătate om, jumătate peşte, căreia îi place să atragă în adânc bărbaţii. Ea corespunde nimfei din mitologia greacă, având comportament similar: „Nimfele… Ele erau divinităţi ale apelor curgătoare, ale tuturor izvoarelor şi fântânilor. Nu imaginaţia elenică le-a făurit; ele erau acolo, în ape, de la începutul lumii; grecii vechi le-au dat doar înfăţişarea umană şi numele. Ele au fost create de cursul viu al apei, de magia ei, de forţa pe care o emana, de murmurul ei. Grecii le-au desprins doar din elementul cu care se contopeau. O dată desprinse, personificate, investite cu toate prestigiile acvatice, ele şi-au dobândit o legendă, au intervenit în epopee, au fost solicitate de taumaturgie. […] Nimfele mai sunt primejdioase şi în alt chip; la miezul zilei, în toiul căldurii, ele tulburǎ mintea celor care le zăresc. Amiaza este momentul epifaniei nimfelor. Cel care le vede cade pradă unui entuziasm nimfoleptic. […] De aceea se recomandă ca la miezul zilei să nu te apropii de izvoare, de fântâni sau de umbra unor anumiţi arbori. […] în toate aceste credinţe stăruie virtutea profetică a apelor, deşi cu inevitabile contaminări şi afabulaţii mitice. Ceea ce stăruie, îndeosebi, este sentimentul ambivalent de teamă

şi atracţie faţă de apele care dezintegrează («fascinaţia» nimfelor aduce cu sine nebunia, abolirea personalităţii) şi germinează totodată, care ucid şi ajută naşterile."[47]

Voiculescu diluează şi complică mitul totemic prin implicaţii erotice, iar din punct de vedere al formei, naraţiunea se apropie mai mult de categoria basmului. Elementul perturbator nu e perceput cu nelinişte, ci este înscris în cotidian. „Foamea de fabulos naşte, deci, povestirea. Voiculescu o tratează, în orice caz, în modul lui Creangă, punând miraculosul în condiţii omeneşti. În interiorul acestui basm repovestit realistic există un sâmbure fantastic care introduce în naraţiune un al treilea plan, tulburând pe cele dinainte (planul real şi cel supranatural). E vorba de apariţia fetei (întruparea dorinţei erotice) şi bănuiala, neexprimată, că ea ar putea fi lostriţa însăşi". Astfel, existenţa diavolului cu ispitele sale este statuată de la început ca o certitudine, din primele rânduri plonjând direct în miraculos: „Nicăieri diavolul cu toată puiţa şi nagodele lui nu se ascunde mai bine ca în ape. Dracul de baltă, se ştie, este nelipsit dintre oameni şi cel mai amăgitor. Ia felurite chipuri: de la luminiţa care pâlpâie în beznele nopţii şi trage pe călătorul rătăcit la adânc, până la fata şuie care se scaldă în vuitori şi nu-i decât o ştimă vicleană, cursă pusă flăcăilor neştiutori ca să-i înece. Pe Bistriţa,

---

47 Mircea Eliade, Tratat de istorie a religiilor, editura Humanitas, Bucureşti, 1995, p. 167-168

Necuratul rânduise de multă vreme o nagodă cu înfăţişare de lostriţă.”[48]

Aceasta este o alcătuire hibridă, cu cap de somn, trup de şalău şi piele de păstrăv, care îşi poate schimba înfăţişarea. Când se odihneşte pe nisip, ea pare o „domniţă lungită la soare”.[49]Aceasta este prima asociere semantică peşte-femeie.

Lostriţa a ademenit în mrejele ei, înecându-i, pescari iscusiţi, copii neştiutori ori flăcăi tulburaţi de frumuseţea sa. Socotind-o vrăjită, oamenii o ocolesc ca pe o piază rea. Numai Aliman, protagonistul, nu crede în basme şi râde când i se vorbeşte de ştime preschimbate în lostriţe. Ciudata fiinţă i se arătase şi lui. O dată a şi prins-o în undiţă, dar flăcăul nu vede în ea o întruchipare demonică, ci o sălbăticiune oarecare. Într-o zi a luat-o în braţe, dar ea l-a lovit cu coada şi i-a scăpat „cum îi scapă duminica câte o zvârlugă de fată la horă”[50], simbol al absolutului care pare că i se refuză. Este a doua apropiere peşte-femeie pe care o face scriitorul.

Din această poveste de vânătoare se naşte treptat o poveste de dragoste între om şi peşte. De când a prins în braţe trupul lunecos, Aliman a rămas vrăjit. El simte permanent în braţe povara şi forma ei, ori o dezmierdare, „ca un gust de

---

48 V. Voiculescu, op. cit., p. 47
49 Idem, p. 47
50 V. Voiculescu, op. cit., p. 48

departe al lostriţei."[51]

Fermecat de lostriţă, pleacă într-un sat, la un vraci bătrân, mare descântător de peşti şi stăpân al apelor, unde se leapădă de credinţa în

Dumnezeu. În schimbul credinţei sale, vrăjitorul îi dă un totem: o lostriţă de lemn descântată şi vrăjită, „aidoma de şuie şi frumoasă ca cea de pe Bistriţa. Vopsită la fel cu aur şi argint şi stropită cu picăţele galbene ruginii. Era alcătuită din două jumătăţi care se îmbucau una-ntr-alta, cu scoabe. În mijlocul gol al închipuirii, după ce a frecat-o peste tot cu lapţi de lostriţă şi buruieni de apă, a ascuns un alt peştişor mai mic, tăiat dintr-un corn de cerb: ca să-i dea cumpăneală în apă şi s-o cârmuiască. Toate au fost vrăjite, descântate şi afierosite după străvechi noime şi îndreptare ale magiei pierdute şi uitate de ceilalţi". Nu trebuie trecut uşor peste cuvântul *lapţi*. Aici, în context, el simbolizează lichidul seminal şi caută, evident, să sugereze finalitatea erotică a actului magic. Intervenţia vrăjitorului estompează legătura cu realitatea, împingând povestirea într-o zonă halucinantă, magică. La ora întâlnirii duhurilor, în miez de noapte, „cu luna în pătrar" [52], Aliman intră gol în râu cu lostriţa vrăjită, spune descântecul învăţat, prin care se leapădă de lumea lui Dumnezeu şi dă drumul „păpuşii cu chip de lostriţă" în Bistriţa. Pactul dintre flăcău şi diavol trimite la mitul faustic (şi

51 Idem, p. 48
52 Idem, p. 51

Faust o vrea pe Margareta), având acelaşi scop al împlinirii idealului în iubire şi, în acelaşi timp, de a ieşi din limitele condiţiei umane.

Efectul vrăjii nu întârzie. A doua zi apele învolburate ale Bistriţei aduc pe o sfărâmătură de plută o fată frumoasă leşinată.

Evenimentul pendulează, ca şi în episoadele anterioare, între faptul real şi cel extraordinar, senzaţional, miraculos, menţinând echivocul, ambiguitatea percepţiei. Întâmplările se desfăşoară normal, ca la orice mare viitură, dar au şi ceva surprinzător, care pune pe gânduri, care incită intuiţia fantasticului. De exemplu, comportamentul restului de plută, care se smulge din fierbătoare şi vine cât ai clipi ţintă la mal, sub picioarele lui Aliman, este ciudat. Un alt fapt ieşit din comun este chipul fetei pe care Aliman o scoate în braţe dintre sfărâmături, cu atribute normale, dar şi cu trăsături generatoare de suspiciuni: „Oamenii vedeau cu uimire cum se zbicesc repede straiele pe ea, ia, fota, opincile, ca şi când n-ar fi fost udă niciodată. Au mai băgat de seamă că are părul despletit pe umeri ca nişte şuvoaie plăviţe resfirate pe o stană albă. Ochii, de chihlimbar verde-aurii cu strelici albaştri, erau mari, rotunzi, dar reci ca de sticlă. Şi dinţii, când i-a înfipt într-o coajă de pâine întinsă de Aliman, s-au descoperit albi, dar ascuţiţi ca la fiare.[...] Era frumoasă, cu chipul poate cam bucălat, şuie, cu trupul lung, mlădios şi despicătura coapselor sus

ca la buni înotători". [53]înfăţişarea ei de ansamblu, frumoasă, e uimitor de asemănătoare cu aceea a lostriţei năzdrăvane. Se pune întrebarea cine e fiinţa venită cât ai clipi la picioarele lui Aliman? E o fată reală, din susul apei, gata să se înece, sau e o metamorfozare a lostriţei misterioase şi mult râvnite? Textul ne îndeamnă să o considerăm şi una, şi alta, pentru că întreţine, magistral, echilibrul între real şi fantastic, cu fireştile balansuri, când într-o parte, când în cealaltă. Ambiguitatea structurală a discursului narativ întreţine, în pragmatica lecturii, ambiguitatea percepţiei, înlesnind transcenderea planului real înspre miraculos şi fantastic. Dragostea atât de încinsă dintre Aliman şi fata şuie, cu trup mlădios şi coapsele despicate sus ca la buni înotători, este pusă astfel sub semnul întâmplărilor dincolo de fire, aproape fără să ne dăm seama. Flăcăul însuşi uită „dintr-odată de lostriţă şi de vrăji" [54], pentru că fata cu dinţi ascuţiţi ca la fiare se aseamănă prea mult cu făptura din ape. Şi poate că, în vârtejul dragostei, era chiar ea, lostriţa.

Iubirea celor doi (Ileana şi Aliman) e sălbatică, ameţitoare, delir al cărnii, şi al simţurilor, reintegrare păgână în natură: „Ziua stăteau închişi în casă ori umblau alintaţi prin păduri. Noaptea ieşeau la Bistriţă, ţinându-se după gât. Se scăldau cu nesaţ, goi amândoi, până îi prindea zorii. Apele se făceau pe rând de aur, de

53 V. Voiculescu, op. cit., pp. 51-52

54 V. Voiculescu, op. cit., p. 52

argint şi apoi albastre, învăluindu-i tăinuitoare”. Fericirea le este însă brusc întreruptă de apariţia mamei fetei, întruchipare la rândul ei a forţelor primordiale. Aceasta are şi alte atribute, care neliniştesc şi intrigă lumea. Ea întreţinuse legături oculte cu Satana, cândva, iar sătenii o alungaseră cu pietre. Despărţirea fetei de Aliman este, ca şi apariţia ei, o întâmplare vrăjitorească, în faţa căreia flăcăul rămâne, prostit, cu minţile parcă luate. La şovăielile fetei, maică-sa îi şopteşte la ureche „nişte vorbe care parcă o adormiră. Aliman, dat la o parte cu mâna, sta prostit, gol de puteri ca o armă descărcată şi până să-şi vină în fire, femeia cu prada era departe”. Se observă că şi Bistriceanca este un personaj ambiguu, misterios. Oricât a căutat-o Aliman, tot nu i-a mai dat de urmă. Plecarea lor îl goleşte pe erou de suflet şi de puteri, un semn în plus al legăturii de sânge şi spirit cu natura.

O fată mai îndrăzneaţă din sat „l-a îmbrobodit uşor” [55]şi se logodeşte cu ea, fixându-se şi nunta. În noaptea de dinaintea nunţii plouase, iar Aliman visează că se însoară cu lostriţa şi că îl cunună bătrânul vrăjitor: „Ea sta dreaptă lângă el, înălţată pe coada ca două pulpe gata să se despice, şi-şi rezema capul bucălat de al lui”. [56]Postura lostriţei din vis, cu notele ei de o senzualitate debordantă, fascinează mirele în aşa măsură încât Aliman transgresează planul nunţii reale, trăind euforia

55 Idem, p. 53

56 V. Voiculescu, op. cit., p. 53

nunţii din vis. Naratorul asamblează relatarea în aşa fel încât cititorul nu e în stare să-şi dea seama dacă „rachiul curgea gârlă”[57] în nunta din vis sau în nunta reală. Cele două planuri interferează, ridicând ambiguitatea percepţiei la maximum (ceea ce şi constituie izvorul şi condiţia definitorie a fantasticului). Vestea că lostriţa vrăjită s-a arătat iar, care cade, pe neaşteptate, în planul nunţii reale, precipită instalarea în extraordinar. La această veste, Aliman se deşteaptă „ca dintr-un somn adânc” (din care somn, din acela al visului, sau din acela al nunţii reale?) şi porneşte, nebun, spre râu, unde, chemat de ochii nălucitori ai lostriţei, se aruncă în ape, cu braţele întinse spre vietatea vrăjită. De remarcat faptul că cele două planuri, datorită tehnicii narative ambiguizante, comunică între ele într-un mod foarte original, pe întregul parcurs al naraţiunii, dar, în mod deosebit, în acest fragment, unde planul real se insinuează în planul nereal şi, invers, ca într-o bandă a lui Moebius: Aliman, în cadrul nunţii reale, rememorând un vis, se transpune într-o nuntă visată, este readus, apoi, în plan real de vestea apariţiei lostriţei râvnite, pentru ca să plonjeze într-o serie de acţiuni amestecate, real-fantastice cum ar fi alergarea nebună spre râu, întâlnirea fascinantă cu lostriţa, chemarea acesteia, răspunsul lui Aliman: „Iată, vin!” şi saltul în apa mânioasă, „care s-a pecetluit deasupra lui

57 Idem, p. 53

pentru totdeauna."[58]

Sfârşitul povestirii nu anulează „realitatea" lostriţei. Ea există şi va exista mereu, ademenitor „întinsă la soare în calea flăcăilor aprinşi şi fără minte" [59]care vor repeta întocmai povestea lui Aliman, dacă vor crede. Astfel, faţă de *Pescarul Amin* unde peştele era un animal mistic, amintind de semnificaţiile lui creştine, în *Lostriţa* este o întrupare a senzualităţii şi erotismului.

Lacul rău a fost scris în 1947. Protagonistul naraţiunii, Gheorghieş, se aseamănă iniţial cu Amin şi Aliman. Naşterea sa este învăluită în miraculos: deoarece nu i se cunoaşte tatăl, lumea bârfeşte, spunând că maică-sa l-ar fi făcut cu „zmeul lacului". Flăcăul se află într-o relaţie privilegiată cu mediul acvatic: „El se afla în slujba lacului de când venise pe lume [...]. Pentru el apele aveau slăbiciune. I se deschideau totdeauna fără împotrivire şi-l primeau cu îngăduinţă. Nu-l apucau niciodată vijelii nebune stârnite din senin, cum se întâmpla multora, nici nu-i piereau mlăjile şi cârligele furate de paznicii străfundurilor. Cu el pescuiai fără primejdie peşte mare şi frumos din avuţiile fără număr şi seamăn ale lacului. Căci el sta cuminte sub oblăduirile iezerului, supus la toate rânduielile, ca un fecior neîntinat şi ascultător."[60]

Lacul lângă care locuieşte Gheorghieş nu este

58 Idem, p. 54
59 Idem, p. 54
60 Idem, p. 82

unul obişnuit. Se comportă ca o fiinţă vie ale cărei obiceiuri pescarii de pe maluri le-au învăţat şi le transmit mai departe din generaţie în generaţie: „Bântuit de duhuri şi vârtejuri lăuntrice, lacul se ştia că e fără fund, lac rău: înhaţă – şi ce apucă nu mai dă drumul. La faţă se arată curat şi ademenitor. Dar numai la câteva palme dedesubt mişună o plasă vie de brădiş lacom, răsfirat ca o nesfârşită caracatiţă, care te prinde şi te încâlceşte fără putinţă de scăpare [...]. Lacul rău îşi avea tainele lui venite din vechi veleaturi, pravile pe care pescarii le ţineau din moşi-strămoşi cu smerenie. Nu era îngăduit să-i calci anume locuri, mai ales mijlocul, care sta ca un iezer aparte, miez negru, viu, unde vine de ape groase ca pe picior zbucnite din alte tărâmuri bulbuceau în afunzişuri, primenindu-l necontenit cu rotiri de unde când calde, când îngheţate. Peste alte colţuri de pe faţa lui întunecată stau puse legături şi oprelişti care nu se ridicau decât la anume zile, după datini şi rânduieli bătrâne. Şi numai de către oameni care cunoşteau cuviinţele şi se înfăţişau cu îmbunări şi descântece. Lacul nu suferea urâciunea sub niciun chip. Ucigaşii, nelegiuiţii, bolnavii care i-ar fi pângărit apele erau apucaţi fără veste şi înghiţiţi. Trebuia să-i ştii toanele, să-i respecţi năravurile, să-i pricepi gândurile ca să te lase să-l tulburi şi să-ţi dea slobozenie să umbli în visteriile lui cu peşte”.

[61]Mai ales duminica „era cu asprime oprit să tulburi odihna lacului şi să-l înfrunţi.”Ideea că lacul are suflet şi cere, la rândul său, tribut în suflete, denotă o gândire arhaică.

În momentul în care Gheorghieş părăseşte meleagurile natale, se transformă într-o cu totul altă persoană. Ne aflăm aici parcă în plin semănătorism. De fapt, Voiculescu vrea să atragă atenţia în legătură cu influenţele malefice pe care civilizaţia le-ar avea asupra fiinţelor primare: întors din armată, flăcăul este „schimbat, îngâmfat, năbădăios, nărăvit la băutură şi neruşinat cu femeile. Nu mai ţinea datinile, călca opreliştile.”[62]

Într-o duminică (zi aleasă nu întâmplător), aflat la horă şi încins de băutură şi de prezenţa femeilor, eroul face un pariu nebunesc, că poate să treacă lacul înot. Bineînţeles că lacul nu acceptă, iar flăcăul se îneacă. Gheorghieş încalcă datinile, nu respectă opreliştile, iese din cercul protector şi este pedepsit. Lacul (primitor până atunci) îl înghite şi îl închide ca într-un cavou.

Mama lui roagă autorităţile să-i găsească trupul băiatului, dar niciun element al lumii moderne, nici năvoadele, nici căngile, nici dinamita, nu-i pot aduce corpul la suprafaţă. Apare atunci, ca în multe alte povestiri voiculesciene, un păstrător al vechilor eresuri. Este vorba de bătrâna vrăjitoare Savila, pe care

---

61 V. Voiculescu, op. cit., pp. 81-82

62 Idem, p. 82

sătenii o uitaseră, „strămoaşa satului” [63], în vârstă de 120 de ani. Ea le explică sibilinic că „Trebuie să încercăm altfel, să luăm urma sufletului. Că sufletul se află şi răspunde mai uşor ca trupul. El ascultă de chemare şi rugăciuni. Şi trebuie îmbunat lacul”. Ajutată de preot Savila face un ritual în care credinţa şi magia se împletesc deopotrivă „că trebuie sfinţite crucea şi prescura dată pomană apelor de sufletul mortului. Să fie şi iezerul mulţumit cu ceva şi să se îndure”. Prescura este aşezată pe apă de o fată şi un băiat, vrăjitoarea descântă, făcând şi semnul crucii, iar nişte peştişori, apăruţi ca prin farmec la suprafaţa apei, duc ofranda spre locul unde, în adâncuri, se află trupul lui Gheorghieş. „Leşul a fost săltat în luntre. În locul lui a rămas zălog acolo, tot mai afundată, azima sufletului”. La vederea cadavrului, „verde-vânăt, năucitor de umflat, hâd, forfecat de raci” [64], pe care lacul se răzbunase crunt, lumea din jur rămâne îngrozită.

O altă categorie de povestiri o constituie cea care are în centru mitul zoomorfic. Este vorba de *Ultimul berevoi* şi *În mijlocul lupilor*. În cazul lui Voiculescu mitul, care s-a dezvoltat din spaţiul miraculos al folclorului, este convertit în simbol, în practici şi ritualuri magice, în datini cu aspect paradigmatic, arhetipal. Povestirile sale cu aspect mitic se desfăşoară la graniţa dintre două lumi: lumea arhaică, mitică prin excelenţă şi lumea

63 Idem, p. 85
64 Idem, p. 88

modernă, raţionalistă, cu un orizont limitat şi cu reflexe ale unei orientări prozaice.

Ultimul berevoi datează din 1949. Povestirea se desfăşoară după scenariul obişnuit al naraţiunilor fantastice voiculesciene, debutând cu un prolog urmat de întâmplarea propriu-zisă şi încheindu-se cu un epilog în care se păstrează sau chiar se amplifică ambiguitatea întâmplării. Naratorul începe să povestească rar, pe îndelete, şi abia după ce consideră că atmosfera şi cadrul au fost create, intră în acţiune. Totul se petrece într-o vreme în care „Plouase mult cu sânge şi vremile veneau roşii şi-nvolburate”. Sunt primele cuvinte ale textului, introducând cititorul într-un timp mitic şi tragic. Naraţiunea este plasată într-un moment de criză a timpului, când se întâmplă multe grozăvii care perturbă viaţa oamenilor: „Prin ceţurile piscurilor se arătau vedenii fantastice. Umbre de uriaşi călcau pe babilonii de nori puhavi. Din negurile oarbe, năboind noianuri pe văi, se desfăceau deodată pale ce cotropeau turmele, ameţeau ciobanii, şi, urcând înapoi, luau cu ele, pradă, două-trei vite rătăcite.”[65]

Locuitorii mai multor sate „de sub brâul Sturului” [66], disperaţi că un „urs jăcman, dedulcit la carne” le împuţina turmele, se hotărăsc să apeleze la un bătrân solomonar: „Hărţuit de popi, prigonit de învăţători, târât de doftori pe la judecăţi, ajuns de hula tineretului, ca să scape, se-

65 V. Voiculescu, op. cit., p. 89

66 Idem, p. 89

ngropase de viu în hobaia asta, unde, lepădându-şi numele, trăia sihăstrit, cu câteva oi, o vacă şi-un cârd de găini a un loc. Îşi tăinuia cu mare grijă meşteşugul. Puţinii care-l mai cunoşteau îi ziceau «moşul cu căciulă-mpletită». Atâta ştiau despre el, că, vară-iarnă, poartă un fel de scufă ţuguiată, împletită gros din fără de lână, ca un ciorap lucrat în igliţe". „Naratorul atrage atenţia că personajul e bătrân, foarte bătrân, «fără nume». Se poate deduce că termenul «berevoi» e un regionalism care numeşte meşteşugul solomonarului şi de aici supranumele lui. Cuvântul arhaic are rezonanţă slavă şi s-ar putea să derive din «beregovoi», om trăitor la margine, în singurătate, ca orice magician. Sufixul din structura substantivului indică un augmentativ semnificativ pentru mentalitatea colectivităţii care sporea proporţiile salvatorului."[67]

Primind orgolios cererea sătenilor, solomonarul se gândeşte trufaş că roata s-a întors şi a venit vremea să-şi arate puterea magiei. Bătrânul va domina oameni şi animale, în el fiind ultima speranţă a sătenilor. În încercarea de a stăvili furia munţilor şi a fiarelor, el apelează la o multitudine de datini străbune, se întoarce în preistorie, căutând să înlăture orice urmă a civilizaţiei moderne, tot ce nu are a face cu puritatea începuturilor: „Întâia treabă a fost să stingă focul târlei, foc nou, aprins cu amnar ori

67 Elvira Sorohan, Utopia magicianului, România literară, nr. 44, 2002

chibrit. A aţâţat vechiul foc, focul viu, singurul care are trecere la duhuri”. [68]Focul, descris ca vechi şi viu, devine participant în ritualul bătrânului: „Scânteia care-l zămisleşte ca pe un copil, trebuie să ţâşnească, sămânţă vie, dintr-o sfârlează de lemn tare, frecată într-o găurică scobită în alt lemn mai slab”. [69]Născut, ca un copil, din pântecele lemnului, focul tămăduitor cuprinde aluzii spre actul concepţiei, dar şi sexuale în acelaşi timp. El va trimite scântei de curaj şi putere sub mâna dibace a solomonarului. Ca descântecele să aibă efect, toate obiectele trebuie să fie pure, neîntinate de mâna omului, iar uneltele de fier sau din alte metale trebuie ascunse cu grijă, căci oamenii trebuie să-şi regăsească curajul preistoric de vânători fără a apela la ajutorul obiectelor fabricate: „Lumea muntelui se întorcea înapoi la era lemnului şi la vârsta pietrei.”[70]

Acum magia poate începe. Bătrânul vrăjitor îi supune pe ciobani unui întreg ritual, menit să redea bărbăţia, curajul, atât oamenilor cât şi vitelor. „Bărbaţii şi numai ei, sunt chemaţi să participe la un ritual ale cărui taine le rămân necunoscute. Magia e un act individual al celui care posedă qualitas occulta de a-i manipula pe ceilalţi angajaţi în scenariu”. Unchiaşul purtător al cuşmei năzdrăvane, la originile căreia stă căciula

68 V. Voiculescu, op. cit., p. 91
69 Idem, p. 91
70 Idem, p. 92

sacră a vechilor daci, săvârşeşte un cult regenerator. Demnă de remarcat este funcţia morală atribuită ritualului. Participanţilor la magie vrăjitorul le cere o puritate desăvârşită în timpul desfăşurării întregului ceremonial, adică „să se păstreze curaţi, să nu ocărască, să nu pomenească de diavol, să nu se atingă de rachiu sau de tutun, să nu pângărească cumva cu vreo vită.”Solomonarul, ajutat de scânteile focului şi de arderea părului de urs şi de lup, vindecă, prin descântece, spaimele: „unchiaşul chemă în ajutor duhul marelui taur al muntelui, bătrânul arhitaur, străbunul celor de azi, care să dea tărie urmaşilor”. Ciobanii vor da piept cu ursul închipuit, vor învinge, vor călca în picioare, îmbrăcaţi în piei de taur, blana ursului fioros, blană ce are şi ea un rol simbolic, căci, învinsă de aşa-zişii tauri, ea va trebui să se dea bătută şi în faţa vitei adevărate. Cimpoiul va desăvârşi vraja, „o gâlgâitură sălbatică” smulsă din pântecele acestuia pornind dansul halucinant al ciobanilor. Ca un ultim act în acest ritual, „văcarii îşi primiră din mâna vraciului bâtele descântate” [71], semn al puterii şi al bărbăţiei, „frecate cu unsoare magică” [72], pe care „fiecare şi-o înălţa pe rând în pâlpâirile dimineţii, care se răsfrângeau în lemnul lucios ca-ntr-o făclie.”Făclia este din nou simbol al focului dominator, aducător de curaj pentru ciobani şi de spaime pentru fiare. Bâtele, simbol al puterii,

71 Idem, p. 97
72 Idem, p. 97

izbesc cu furie blana ursului, semn că au învins, cel puţin la nivel ideatic, forţa acestuia. E un dans sălbatic, al stăpânitorilor lumii, al neînfricaţilor apărători ai vitelor, un dans al cuceritorilor care ştiu că de acum înainte nimic nu le va mai sta în cale, un dans ce aminteşte de triburile ce «slăvesc fiarele înainte de a porni la vânătoare.

Ritualul însă pare să nu mai aibă efect într-o lume în care magia a fost uitată, în care nici dobitoacele nu par să mai ştie ce înseamnă curajul, nu par să-şi aducă aminte de vremuri imemoriale când stăpâneau locurile: „Magia se istovise în om. Puterile ei se strămutaseră în fier şi în oţel”. [73]Într-un ultim gest disperat, bătrânul îşi pune viaţa în mâinile taurului care pare să aibă nevoie de o provocare adevărată, nu de un simulacru. Îmbrăcat în blana de urs, vraciul îşi înfruntă moartea, în numele magiei care trebuie să cuprindă din nou pe om şi animal deopotrivă. El aruncă blana de urs în coarnele taurului. Acesta, înfuriat, se dezlănţuie şi porneşte cu întreaga turmă după el, oprindu-se abia departe, la o margine de prăpastie, după ce l-a călcat şi l-a zdrobit în picioare pe cel ce încercase să reînvie spiritul magic, pe ultimul Berevoi: „acolo taurul a fâlfâit într-un corn căciula împletită smulsă din capul vrăjitorului, arătând-o cu fală muntelui, ca să se ştie că de acum înainte nimeni nu-i mai poate sta împotrivă”. [74]Este semnificativ faptul că

73 V. Voiculescu, op. cit., p. 101
74 Idem, p. 102

taurul poartă în coarne căciula bătrânului, semn că puterea este acum a lui, că magia s-a săvârşit, şi că acum el e stăpânul absolut al vitelor şi al muntelui: „Şi, măreţ, buciuma din beregata-i de oţel în tuspatru zări că el, taurul Sturului, a răpus fiara cea mai grozavă, pa omul-urs, cel din urmă apărător al vitelor, pe ultimul Berevoi”. [75]Moartea ultimului solomonar este, desigur, simbolică. Odată cu el dispar toate tehnicile ritualice, toate descântecele, toată vraja. Ceva din puterea sa va fi preluată de cei descântaţi, de cei care vor purta însemnele magiei: taurul şi ciobanii. Ei vor duce mai departe povestea ultimului vrăjitor, a celui care va trece, prin vrajă, de partea munţilor, a negurilor şi a fiarelor.

O interesantă analiză asupra povestirii oferă Elvira Sorohan. Aceasta e de părere că textul poate fi citit şi ca o aluzie la situaţia politică a deceniului cinci: „*Ultimul berevoi* e o proză simbolică al cărei sens subiacent se relevă, paradoxal de simplu şi totuşi încă netrimis la istoria anilor când a fost scrisă. Ce putea să semnifice, în 1949, debutul de-a dreptul apocaliptic al povestirii, decât ameninţarea comunismului? Viziunea terifiantă se compune unitar din sintagme cu subînţeles, creatoare de atmosferă imposibilă, din care nu se poate ieşi decât pe calea magiei, un fel de magia desperatorum, ca ultimă soluţie: «plouase mult cu

---

75 Idem, p. 102

sânge», «vremurile veneau roşii», «moşierilor li se stârpise până şi sămânţa», băştinaşilor li se «ridicase şi cea din urmă ţeavă de puşcă», «bestiile se înmulţiră nestingherite». Dar, spaima cea mare e provocată de pagubele imense aduse de «o boală de urs jăcman», un prădător asasin, asimilat Necuratului, până într-atât de neputincioşi în faţa lui se arătau localnicii. Anagrama substantivului (urs) dizolvă de la început alegoria şi astfel referinţa istorică se dezbracă de ficţiune, iar lectura e prevenită să decodifice continuu. În plan simbolic era vizat pericolul aridizării, al pustiirii pământului natal. Un astfel de text, spre a i se pătrunde sensul ocazional, aşi revendică un cititor rafinat? Nu, ci numai unul iniţiat asupra istoriei povestite sub camuflaj.[...] Scenariul simbolic al povestirii trebuie citit în subiacent, pentru că fantasticul nu e niciodată adus pe de-a-ntregul la vedere. E mai curând sugerat, aici vizând absurdul implicat în sacrificiul de sine, gest prometeic adaptat, din care tragicul nu este exclus. Dispariţia magicianului confirmă adevărul că utopia rămâne utopie nu este transformată în act. A trebuit ca el să moară spre a nu muri utopia."[76]

Un alt solomonar, de data aceasta un fel de licantrop, este protagonistul naraţiunii *În mijlocul lupilor*, scrisă în 1947. Tehnica folosită este aceea a povestirii în ramă. Este prezentat mai întâi

---

76 Elvira Sorohan, Utopia magicianului, România literară, nr. 44, 2002

cadrul, un metatext de atmosferă, de integrare subtilă a cititorului într-un spaţiu ce alunecă pe nesimţite în fantastic. Rama iniţială, revenită simetric în final, este însă esenţializată la maximum, marcând numai prezenţa naratorilor şi a ascultătorilor, fără niciun detaliu spaţial sau temporal, atmosfera povestirii creându-se numai din conversaţia pe teme de vânătoare, consemnată de un narator abstract, care mai târziu cedează rolul narativ unui magistrat, adevăratul erou al povestirii.

Gazda acestei şezători insolite şi alţi câţiva interlocutori deplâng realitatea arhaică dispărută a unei lumi populate cu vraci, solomonari, personaje misterioase care şi-au pierdut vechile puteri magice: „vânătoarea trebuia să se transforme în arta supremă, ştiinţă şi magie totodată, tehnică şi cultură, şi încordare de energii, cu simulacre şi ritualuri magice, desfăşurate pe ariile altarelor, aşa cum arată toate scenele zugrăvite în peşterile preistorice. Sau cum se mai practică la sălbaticii de azi [...]. Şi gândurile noastre, înfiorate, se întorceau înapoi pe pârtiile deschise de oamenii paleoliticului, la cavernele cu oase de urşi şi lei prohodite de magii clanului în incantaţii şi vrăji."[77]

Naraţiunea propriu-zisă începe când un magistrat cere „îngăduinţa să ne spuie o întâmplare de-a lui, căreia de-abia acum îi găseşte

77 V. Voiculescu, op. cit., pp. 103-104

rostul şi îi înţelege legăturile”. Fiind în tinereţe judecător de pace într-o zonă de munte, el descrie mai întâi un ţinut idilic, în care îşi proiectează insolita întâmplare cu un personaj misterios, jumătate om-jumătate lup, supranumit Luparul, având puteri magice asupra lumii animale. Atmosfera locurilor este fantastică şi enigmatică: „Ape furioase sfâşiaseră odinioară pământul şi râpi imense cu straturi culcate de humă vânătă, vărgată cu gresie albă, dau o impresie de arhaism şi primitivitate tulburătoare. Nicăieri n-am mai văzut cer sfâşiat de apusuri mai adânci şi mai misterioase, prin care se scurgea, galben, peste meleaguri încremenite în vechime, parcă sângele melancolic al unor ere de mult încheiate în restul lumii...” Acolo, în guri de peşteri, se aflau „osemintele trecutului” şi toate relicvele ce aduceau aminte de vechimea oamenilor care gândeau încă instinctiv, după marea decădere survenită ulterior potopului.

Magistratul achită un om acuzat că vânase fără permis şi care fusese surprins de jandarm în timp ce jupuia o căprioară. Motivarea achitării este simplă: fapta nu era practic un braconaj, pentru că animalul nu fusese străpuns de gloanţe, ci avea urme de colţi de animale prădătoare înfipţi în blană. Satul, bântuit de eresuri, nu este de acord cu decizia judecătorului, pentru că omul este văzut ca un solomonar şi, în acest caz, „lupii

au lucrat pe socoteala lui". [78]Omul în cauză era Luparul: „I se spunea Luparul şi era privit ca o urâciune a lumii". [79]Acesta seamănă întrucâtva cu ultimul Berevoi. Şi el stăpâneşte arta descântecelor şi a magiei, chiar oamenii din sat numindu-l „vrăjitor de lupi, pe care îi supunea şi-i folosea cu farmecele şi magia lui, ca un stăpân". [80]Mai trebuie precizat faptul că, în societăţile arhaice, şamanul era venerat şi respectat cu religiozitate de toţi membrii comunităţii, el nu era exilat la periferia ierarhiei sociale, cum se întâmplă cu şamanul voiculescian, Luparul. Acesta din urmă este transformat într-un excentric, pentru că lumea în care trăieşte, aflându-se într-o perpetuă tranziţie între spaţiul arhaic şi modernitate nu mai este capabilă să-şi recunoască valorile religioase, să le sintetizeze în creaţii spirituale şi să le conserve. Luparul trăieşte într-o lume care, pierzându-şi memoria s-a uitat pe sine, şi-a pierdut propria legitimitate. El este cu certitudine un individ care poartă în sine nostalgia timpului armonios al începuturilor, nostalgia acelui timp când cei din neamul său reprezentau nucleul vieţii spirituale pentru orice comunitate umană. Zidurile locuinţei în care îşi duce existenţa Luparul amintesc de peşterile preistorice, pe care oamenii primitivi desenau fiare pentru a le putea îmblânzi sau vâna: „pe pereţii văruiţi cu alb,

78 Idem, p. 105
79 V. Voiculescu, op. cit., p. 105
80 Idem, p. 105

chipuri mari şi mici de lupi, de cerbi, vulpi şi mistreţi zugrăviţi unii cu cărbune, alţii cu humă roşie, în felurite înfăţişări. Şi în mijlocul acestor icoane, un om uriaş cu o bâtă enormă, cu care-i mâna parcă. Contururile lui treceau dincolo şi se lungeau pe tavanul scund ca ale unei zeităţi protectoare”. Secretul luparului pare însă a nu se rezuma la simpla zugrăvire a sălbăticiunilor pe pereţi, el pare a practica cu adevărat magia, căci locul este înţesat de idoli de lut schingiuiţi în fel şi chip, cu picioarele rupte sau chiar cu ţepuşe adânc înfipte în carnea de humă: „zării pe vatră şi prin colţuri alte chipuri de fiare, plăsmuite din lut, astea erau mai grosolane, ca cele ce se vând pe la bâlciuri... Unele se înfăţişau şchioape, le lipsea câte un picior, altele cu găuri în coaste, cu ţepuşe înfipte în oblâncuri”. Ca un leitmotiv, şi luparul se va înarma doar cu o bâtă – enormă şi îşi va înveli trupul „într-o sarică de piei sălbatice, cred de lup, din care zbucnea nesuferitul miros usturat, de care acum era plin tot omul”. Bâta, simbol falic al bărbăţiei şi puterii şi pielea de lup sau de urs sunt obiectele cele mai importante în lupta cu jivinele, ele apropie omul de lumea sălbăticiunilor, pe care o şi domină în acelaşi timp. Mirosul neplăcut care-l învăluie pe lupar îl apropie pe acesta şi mai mult de lumea fiarelor, de cei care par a-i fi semeni mult mai mult decât oamenii.

În noaptea Sfântului Andrei, pe o lună plină, „când lupii îşi primesc pentru tot anul merticul lor de prăzi. Fiecăruia i se sorteşte anume om, anume

femeie, ori copil, pe care are voie să-l mănânce”[81], Luparul şi magistratul pleacă împreună într-un loc anume, pentru ca cel dintâi să-i arate naratorului „meşteşugul său la lupi” ”, meşteşug ce constă în capacitatea acestuia de a înţelege graiul lupilor şi de a putea trăi împreună cu aceştia. Urcat într-un copac magistratul asistă la o scenă ce-i marchează existenţa, căci Luparul într-adevăr avea darul de a se înţelege cu lupii, ba chiar mai mult, de a-i stăpâni. La sunetele scoase de acesta imediat în jurul arborelui se adună cinci lupi: „Cu gâturile încordate, cu ochii lucitori, ei scheunau uşor, printre dinţi, cu gorgane şi înflorituri pe diferite glasuri şi tonuri, în bemoli şi diezi, întreţinându-se cu omul care acum îşi modula în ritmuri scurte, sincopate melopeea lui ca la o ananghie, de la gravul cavernos la catifelatul de flaut, şi acutul înfiorător al crimei. [...] lupii, mereu cu gâtlejurile în sus, îşi schimbau între ei locurile, se târau pe burtă, săreau în picioare, se porneau pe bocet, clănţăneau din dinţi, dănţuind parcă aşa cum le buciuma stăpânul”. [82]Pe parcursul reprezentaţiei pe care o ţine Luparul, magistratul se simte buimăcit şi zăpăcit. La un moment dat cade din copacul în care era suit împreună cu Luparul, însă spre fericirea sa, solomonarul parcă zboară înaintea lupilor „cu bâta ridicată ca un sceptru şi cu un

81 Idem, p. 108
82 Idem, pp. 110-111

urlet spăimântător”. [83]înfăţişarea sa este inumană: „mi s-a părut enorm, cu sarica înfoiată şi cu căciula moţată acoperind luna, care-i făcea pe margini un cearcăn în jurul capului. Din ochii căscaţi îi zbucnea un fel de văpaie, ca şi din mâinile întinse, mai ales din degete: un fel de materie fosforescentă, ca la licurici. Iar izul puternic, mirosul nesuferit de nimeni, şi mai usturat, duhnea din el cu o tărie de neînvins”. Ca să-l salveze, Luparul apelează la un obiect cu încărcătură simbolică, sunetele scoase de acesta căpătând o însemnătate covârşitoare în jocul de-a viaţa şi de-a moartea: „Lupii încremeniseră. Omul băgă din nou gura, acum vedeam bine, într-o oală şi începu să scoată nişte sunete din ce în ce mai scurte, mai poruncitoare, ca nişte gâfâieli, gâlgâituri înăbuşite de gâtlej sălbatic, la auzul cărora lupii, pleoştind cozile, începură să se tragă înapoi şi să lărgească laţul dimprejurul nostru”. Ce le spune oare Luparul prin intermediul ingeniosului instrument? Că el e stăpânul? Că el, omul, a desluşit şi cele mai neînţelese taine ale fiarelor? Că el e mai marele lupilor, omul-lup, care devine intangibil prin vraja fosforescentă care îi acoperă fiinţa? Prin puterea sa de a domina fiarele, „magul primitiv devenea prin asta arhetipul lupului, marele lup spiritual de dincolo, dinaintea căruia hăiticul de rând se trage înfiorat, ca oamenii la apariţia unui înger…” Pentru

83 V. Voiculescu, op. cit., p. 111

magistrat, totul pare ca un vis a doua zi după întâmplare, însă durerea gleznei rănite este dovada că evenimentele au fost reale. Epilogul încearcă să ofere o palidă explicaţie ştiinţifică aventurii magistratului. „Văzând în practica luparului, înainte de toate, un exerciţiu de voinţă[...], care ar sta la baza resorturilor magiei, naratorul[...] nu pune la îndoială valabilitatea actului în sine, condiţia magiei nefiind anulată.”[84]

Iubire magică, subintitulată „un sâmbure de roman”, a fost scrisă în februarie 1947. Tema – seducerea bărbatului printr-un act vrăjitoresc – „e în bună parte comună cu aceea din *Les Trois Graces* de Mircea Eliade sau cu aceea dintr-o povestire a lui Bănulescu.”[85]

Există la Vasile Voiculescu două categorii de personaje privite după felul în care se raportează la dragoste şi ambele apar în *Iubire magică*: fascinatori (magneţi ce-i atrag pe ceilalţi într-un magic joc al seducţiei erotice) şi fascinaţi (magnetizaţi de misterele iubirii, echilibraţi aparent, dar subjugaţi de Eros tocmai pentru că instinctele ignorate şi supuse raţiunii izbucnesc cu violenţă, sfidând-o). În permanenta confruntare dintre modem şi ancestral, iubirea devine un mesaj venit din natură, care se impune însă,

---

84 Ovidiu Ghidirmic, Proza românească şi vocaţia originalităţii, editura Scrisul Românesc,
Craiova, 1988, p. 92

85 N. Manolescu, Istoria critică a literaturii române, editura Paralela 45, Bucureşti, 2008, p. 755

lăsând urme de neşters în viaţa eroilor. Aceste manifestări particulare pot fi încadrate în sintagma *iubire magică*. Dragostea echivalează vânătorul cu vânatul şi prada cu hăituitorul.

Scriitorul foloseşte din nou povestirea în ramă. Într-un grup de prieteni un poet istoriseşte „o întâmplare a cărei amintire o înăbuş de mult” [86], pe tema fascinaţiei erotice. Însoţit de un prieten al său, folclorist de profesie, poetul pleacă într-un sat de munte, izolat şi greu accesibil, „un ţinut virgin, cu adevărate mine folclorice neexplorate, ascuns în cutele unui masiv grandios” [87], cu oameni „răi, neprimitori, aproape sălbatici”. Gazdă le este un localnic pe nume Ion Onişor. Aproape două treimi din text este un soi de culegere de obiceiuri etnografice. Cu ajutorul bătrânului Onişor, vizitatorii descoperă practici arhaice, la limita dintre tehnica populară şi magie. De exemplu, află cum se pedepseşte un uliu care răpeşte păsări din curţile oamenilor (prin răstignire, ca să afle şi alţi confraţi ai săi ce pot păţi), cum se scot puricii dintr-o casă (sub forma unui alai, atraşi de strălucirea unei lame de cuţit în întuneric), sau cum se adună pulberea de aur dintr-un râu de munte (cu ajutorul unor blănuri de berbec). Naratorul şi prietenul său se miră de pustietatea şi sărăcia locurilor: „Peste tot, sărăcie de preistorie. Numai piatră şi lemn gol. [...] Satul vechi rămăsese un fel de matcă, din care roiseră

86i °7 v. Voiculescu, op. cit., p. 55

87 Idem, p. 56

oameni în toate părţile, flămânzi de pământ negru şi avuţie."[88]

Onişor avea o noră, Mărgărita. Numele femeii reprezintă varianta autohtonă a Margaretei, eroina lui Goethe, la care, de altfel, se şi face trimitere directă în text: naratorul dorea să scrie un fel de reinterpretare a lui *Faust*, în care Margareta ar fi fost un simbol al eternului feminin, „nu o martiră naivă". Într-o zi, aflat singur în camera închisă, poetul se trezeşte pe neaşteptate cu Mărgărita lângă el.

Femeia era de o frumuseţe copleşitoare, fabuloasă: „Era înaltă, zveltă, cu părul castaniu şi unduios, ochii mari de un verde ca fundul de talaz, obrazul alb-trandafiriu împuns de două gropiţe, nasul subţire, drept, cu nări pâlpâitoare.[...] Sânii, zglobii, drepţi, umpleau de o viaţă misterioasă ia în care pâlpâiau fără încetare. Braţele admirabile, lungi şi netede, se terminau cu mâini suave şi mici cât un cuib de pitulice, încărcate cu dezmierdări. Sub mijlocul strâns, şoldurile glorioase, pline de voluptăţi erau modelate de fota neagră, care-i descoperea picioarele goale, desăvârşite, cu glezna delicată, sugrumată jos, cum numai o rasă cu har poate zămisli."[89]

Naratorul se îndrăgosteşte fulgerător de ea: „Stam, fulgerat dintr-odată de dragoste. De o dragoste impură. M-a plesnit fără veste atâta erotism, atâta răscol sexual necunoscut mie până

88 V. Voiculescu, op. cit., pp. 58-59

89 Idem, p. 72

atunci, că m-am înspăimântat. Frumuseţea cărnii ei îmi era, dacă nu aş fi putut-o poseda, cel mai teribil supliciu. Din acea clipă nu am mai trăit eu, a continuat să trăiască în mine frenezia mea pentru Mărgărita. O evocasem şi o coborâsem din cer pe pământ cu toată fatalitatea de păcate care o urmărea. Dar eu nu mai eram Faust."[90]

În scurt timp bărbatul devine, prin mijloace oculte, adoratorul fanatic şi în cele din urmă sclavul, în sens propriu, al femeii. Se îmbolnăveşte pur şi simplu de iubire. Prietenul său folcloristul îl crede vrăjit şi îl duce la o babă, Sibila, să-l scape de farmece. Bătrâna îi declară că Mărgărita e o vrăjitoare, unealta diavolului. Ca să-l scape, Sibila îl supune unui ritual magic. Îl scuipă de trei ori în ochi, apoi urmează alte trei insuflări, plasate sub pântec, după care poetul e afumat cu buruieni urât mirositoare: „Doar am clipit speriat când m-am trezit suflat de trei ori în obraz, cum te scuipă o pisică înfuriată. Abia am putut descleşta pleoapele. Am răbdat mai greu, nu ştiu de ce, alte trei insuflări peste piept. Dar m-am zvârcolit ca un demon când vrăjitoarea m-a gratificat, pe neaşteptate, cu alte trei, pe care le-am simţit reci şi tăioase ca gheaţa, jos sub vintre, unde s-a aplecat fără să prind de veste, cu o nedelicată indiscreţie. Pe urmă mă afumă cu buruieni împuţite amestecate cu păr smuls de la fiare, mă

90 V. Voiculescu, op. cit., p. 73

descheie la haină, îmi dete gura cămăşii în lături şi îmi scrise la stânga, pe piele, în dreptul inimii, cu un cuţitaş, un semn în chipul unei stele în patru colţuri. Parcă aş fi fost anesteziat: nu am simţit nicio durere”. La sfârşit Sibila îi dă un talisman, un os, obiect cu însuşiri magice, pe care îndrăgostitul trebuia să-l arunce pe Mărgărita. Zis şi făcut. În acea clipă naratorului i se relevă înfăţişarea reală şi dezgustătoare a femeii iubite: „În faţa mea sta o strigoaică, cu ochii de albuş de ou răscopt, plesnit de dogoare; nasul mâncat de ulcer; obrajii scofâlciţi se sugeau adânc între gingiile ştirbe şi puruiate. Sânii tescuiţi îi atârnau ca două pungi goale, uscate şi încreţite. Coastele îi jucau ca cercurile pe un butoi dogit. Şi în bazinul şoldiu, pe crăcanele oaselor picioarelor, măruntaiele spurcate clocoteau ca nişte şerpi veninoşi. Şi duhoarea morţii umplu deodată lumea”. Poetul o ia la fugă, părăsind satul şi scăpând astfel de magia iubirii, prin revenirea în lumea civilizată. În final el află că prietenul său, folcloristul, căzuse şi el pradă farmecelor Mărgăritei, murind „în nişte chinuri groaznice”. Epilogul oferă, inabil, ca şi în povestirea *în mijlocul lupilor*, o explicaţie ştiinţifică a magiei: totul n-ar fi fost decât „o psihoză excito-maniacală, cu delir sistematizat”. Până la urmă frumuseţea povestirii constă în faptul că pasiunea sexuală provocată cu ajutorul vrăjilor, aşa delirantă cum pare, seamănă perfect cu dragostea care apare de la sine în sufletul unui bărbat.

2. Laurenţiu Fulga. Mitul lui Orfeu şi Euridice încă de la debutul său, în timpul războiului, Laurenţiu Fulga dovedeşte un stil matur şi o viziune clară asupra temelor pe care le abordează în ficţiune, sau mai bine spus, care îi traversează opera ca o reţea de obsesii izvorâte, în mare parte, din experienţa personală (scriitorul a fost ofiţer de rang înalt în război), dar şi alimentate de experienţa livrescă a literaturii fantastice din interbelic. Astfel, primul său volum, *Straniul paradis*, apărut în anul 1942, prezintă o dublă importanţă. Mai întâi, el conţine unitatea stilistică şi tematică pe care o vom întâlni, într-un fel sau altul, şi în volumele publicate de autor după război, fapt ce conduce la concluzia că ideologia comunistă îşi pune amprenta prea puţin asupra scrisului său, cel mult prin vagi concesii făcute regimului, sau printr-o diluare a fantasticului după volumul de debut.

În al doilea rând, *Straniul paradis* continuă un filon fantastic livresc al romantismului eminescian, sau chiar eliadesc folcloric, aşa cum au remarcat unii exegeţi, ceea ce facilitează încadrarea scrierilor ulterioare ale lui Laurenţiu Fulga în tradiţia consacrată a fantasticului: „Dintre scriitorii noştri contemporani (care s-au impus în timpul şi după cel de-al doilea război mondial), Laurenţiu Fulga continuă, în modul cel mai evident, direcţia prozei fantastice eminesciene."[91]

---

91 Ovidiu, Ghidirmic, Proza românească şi vocaţia originalităţii, editura Scrisul Românesc,

Temele şi obsesiile acestui volum, majoritatea de factură fantastică (erosul, cuplul primordial, metempsihoză, moartea, salvarea prin artă) se regăsesc şi în volumele ulterioare, apărute în plin comunism, în etape diferite de relaxare sau presiune ideologică, însă Laurenţiu Fulga şi-a câştigat în timp o reputaţie ce i-a permis publicarea fără probleme de cenzură a romanelor şi chiar accesul în poziţii importante în lumea literară.

Un alt liant al volumului iniţial cu celelalte ulterioare îl reprezintă atmosfera de tensiune, specifică fantasticului din perioadele anterioare: „Povestirile fantastice din volumul său de debut, *Straniul paradis* (1942; o ediţie revăzută a apărut în 1975), se desfăşoară într-o atmosferă psihologică de exasperare. Hipersensibilizată, conştiinţa personajelor receptează orice mesaj al realului ca pe un stimul paroxistic. Se trăieşte sub ameninţarea unei agresiuni iminente, cu toată fiinţa la pândă."[92]

În acest prim volum, deşi apărut în timpul războiului, autorul probabil că a integrat doar experienţe livreşti anterioare şi abia în romanele de după război se adaugă obsesia acestuia, transpusă în tema morţii. La debut, însă, ceea ce frapează este doar fantasticul construit pe tema artei şi a erosului, acesta din urmă fiind o

---

Craiova, 1988, p. 175

92 Mircea Iorgulescu, Prefaţă la Alexandra şi infernul, editura Militară, Bucureşti,1987, p. 9-10

adevărată emblemă a scriiturii lui Laurenţiu Fulga: „Fantasticul în povestirile lui Laurenţiu Fulga din volumul *Straniul paradis* este produsul acestei percepţii terorizante a realului; nu existenţa terorizează conştiinţa; dimpotrivă, se asistă în fond, la emanaţia unei interiorităţi, atât de copleşitoare încât modifică, practic, întreg universul. [...] Nu e întâmplător că în universul contorsionat al povestirilor din *Straniul paradis* răului întrupat în formele sale cele mai neaşteptate i se opun, simbolic, două forţe: arta şi iubirea."[93]

În volumele de după război (*Steaua bunei speranţe* – 1963, *Concertul pentru două viori* – 1964, *Alexandra* şi *Infernul* – 1966, *Doamna străină* – 1968, *Moartea lui Orfeu* – 1970, *Fascinaţia* – 1977 etc.) sunt reluate modalităţile literare ale fantasticului interbelic, folosite deja, însă apar şi alte resurse literare şi obsesii, între care cea mai importantă este tema războiului. Pentru autor, această temă este atât o modalitate de a se elibera de o traumă personală prin scris, cât şi o metodă excelentă de a nu se plia la trendul ideologic, evadând din acesta prin valorificarea unui subiect de interesrăzboiul, altul decât clişeele pe care încearcă să le impună propaganda. Erosul, moartea şi războiul sunt, din acest punct de vedere, ingredientele perfecte pentru evazionismul artistic, mai ales pe linia

93 Mircea Iorgulescu, op. cit., p.10

prozei fantastice.

Între scrierile de după război, unul dintre cele mai interesante volume este *Alexandra şi Infernul*, publicat în 1966. Aici găsim şi o continuare, dar şi o ruptură faţă de debut, deoarece temele şi obsesiile din *Straniul paradis* se păstrează, în linii mari, şi în *Alexandra şi Infernul*, cu diferenţa evidentă, remarcată de critică, de diluare a fantasticului în favoarea modalităţii realiste, fapt ce reduce, fără îndoială, din magnetismul poveştilor coagulate în volum şi implicit din valoarea artistică a scriiturii: „După *Straniul paradis* proza lui Laurenţiu Fulga a trecut printr-o schimbare: ponderea elementelor fantastice şi parabolice a scăzut mult, sporind în schimb atenţia pentru relatarea de factură realistă."[94]

Ceea ce scade însă dramatic atractivitatea acestui volum este tributul plătit propagandei de partid, înscriindu-l din acest motiv în galeria specifică a creaţiilor schizoide produse în regimul totalitar.

Totuşi, *Alexandra şi Infernul* merită analizat tocmai ca un exemplu de proză cu tentă fantastică ce nu se raportează la factorii frenatori ai contextului politic.

Obsesia autorului în legătură cu războiul fără sens şi distrugător este simbolizată de infernul permanent în care trăiesc personajele, deoarece

---

94 Mircea Iorgulescu, op. cit., p.10

toate poveştile din cele şapte capitole se petrec pe front: „Sunt atinse şi dereglate cele mai profunde resorturi ale fiinţei, cufundarea în acest spaţiu al morţii indiferente devalorizând de fapt chiar sensul biologic al vieţii. Realitatea însăşi devine halucinantă şi fantastică; de aceea, probabil, scriitorul nu mai recurge la mijloacele folosite în povestirile din *Straniul paradis*."[95]

Aşadar, realitatea halucinantă a –, morţii care pândeşte la fiecare pas de pe câmpul de luptă devine materialul de inserţie a fantasticului. Personajele sunt soldaţi sau ofiţeri români forţaţi să participe într-un război care nu numai că îi smulge din existenţa lor anterioară şi de lângă femeia iubită, dar îi forţează să fie martori ai atrocităţilor zilnice, să vadă moartea cumplită, fără sens, a semenilor şi să trăiască ei înşişi sub această ameninţare permanentă, conştienţi că, o dată căzuţi, vor fi înghiţiţi de neant: „*Alexandra şi infernul* este cartea unei stări paroxistice, a unei confruntări, mai precis, între viaţă şi moarte. Este o confruntare de ordin existenţial şi moral, văzută în termenii simbolici ai războiului şi ai iubirii. Cele şapte episoade transpun epic reprezentările conceptuale, întrupate într-un şir de istorii de dragoste în care bărbaţii sunt de fiecare dată diferiţi, în vreme ce partenera este (sau pare să fie) mereu aceeaşi, fiindcă se numeşte întotdeauna la fel, Alexandra"[96]

---

95 Idem, p.12

96 Mircea Iorgulescu, op. cit., p.15

Totuşi, personajul numit Alexandra nu este acelaşi în fiecare capitol din volum, deşi numele unic al femeilor ar putea induce iluzia că fiecare bărbat este îndrăgostit de aceeaşi femeie, însă, aşa cum observă criticul Ovidiu Ghidirmic, este importantă simbolistica de construcţie şi a personajelor: „Ca şi *Adam şi Eva*, romanul lui Liviu Rebreanu, pe care prozatorul se pare a-l fi avut drept model de construcţie, *Alexandra şi Infernul* este alcătuit din şapte capitole (număr magic, din şapte nuvele, aproape independente, dar legate între ele, prin personajul simbolic al Alexandrei, imaginată în diverse ipostaze şi variante, tânără şi matură, logodnică şi soţie, amantă, fidelă sau infidelă, aşteptând să i se întoarcă bărbatul acasă sau urmându-l pe linia frontului.”[97]

Astfel, subtitlul de roman şi în special construcţia primelor capitole creează impresia că personajul feminin migrează dintr-o poveste în alta. De fapt, scriitorul nu a ajuns la acea profunzime de construcţie încât să reuşească să formeze o continuitate narativă, limitându-se la faptul de a fi realizat doar un prototip feminin, investit cu un simbolism precis, acela de forţă ce se opune infernului reprezentat de război: „Fantasma Alexandrei – femeie iubită, dorită, visată, amintită - are această putere: smulge pe

---

97 Ovidiu, Ghidirmic, Proza românească şi vocaţia originalităţii, editura Scrisul Românesc,
Craiova, 1988, p. 181

cel care o vede ori îşi închipuie că o vede din realitatea apocaliptică a războiului. Imaginile de coşmar ale frontului sunt, de fapt, imagini ale unui terifiant univers al morţii, iar forţa lor este impresionantă [...] Războiul este identificat, fără ezitări, cu infernul, un infern provocat de oamenii înşişi."[98]

Prin urmare, avem de a face cu un fals roman, întrucât nu există o continuitate narativă şi nici de personaje. Ceea ce ar putea justifica titulatura de roman este această simbolistică - infernul = războiul apocaliptic, bărbatul de pe front = omul osândit să dispară din lume fără niciun sens, Alexandra ** viziunea feminină care îl linişteşte şi îi dă putere să îşi asume moartea, deoarece toţi bărbaţii din aceste episoade urmează invariabil să fie ucişi.

Atmosfera de fantastic s-ar putea traduce pe două coordonate principale: hiperrealismul scenelor de luptă, acestea fiind construite mai ales prin prisma bărbatului care le trăieşte şi universul interior locuit de femeia simbolică Alexandra, cu care ei dialoghează mental sau pe care o rememorează chiar în cele mai dramatice clipe de pe front, ca un element compensatoriu pentru situaţia fără ieşire în care se află: „Neliniştea interioară se converteşte în obsesie erotică, fantasma Alexandrei fiind o proiecţie simbolică a iubirii ca forţă capabilă să înfrunte moartea. De la

98 Mircea Iorgulescu, op. cit., p.16

realitatea brutală şi halucinantă a războiului se trece în spaţiul salvator al iluziei, încărcat de lirism şi senzualitate caldă, răscolitoare. Eroii fiecărui episod păşesc, notează scriitorul, peste «un hotar dintre o lume şi o altă lume, hotarul dintre infern şi paradis». Păşesc de fapt în teritoriul visului purificator. Nu este o evaziune, ci un apel, o invocare a forţelor magice ale iubirii. […] Iluzoria făptură a Alexandrei se iveşte în cele şapte episoade ale romanului, spectrala şi totuşi deloc înspăimântătoarea apariţie stăpânind ca o izbăvire necesară sufletele ameninţate de neant ale protagoniştilor”. Însuşi motto-ul de la începutul romanului se constituie ca o pledoarie împotriva infernului reprezentat de război („Fiindcă dincolo de Infern începe […] oricâte seminţii de soldaţi aţi trimite la moarte, începe, mereu începe Umanitatea!”), aşa cum, de altfel, reiese din povestea fiecărui capitol, cu excepţia celui propagandistic, iar în această pledoarie împotriva războiului Alexandra nu este o simplă iubită a eroului aflat în apropierea morţii, ci, deşi înserată în istorii personale diferite în fiecare poveste, capătă valoare simbolică reprezentând însăşi forţa vitală: „Alexandra, element epic având o factură simbolică şi obsesivă, restabileşte de fapt ordinea în universul degradat de război. Halucinaţiile nu provoacă spaimă, ci reprezintă un efect compensator al spaimei; vindecă de frică. Eroii se abandonează iluziei cu nume şi trup ispititor de femeie tânără într-un fel de frenezie a

disperării, ei dobândind astfel puterea de a trăi stări afective altminteri imposibile în realitatea atroce a războiului. Se înţelege, desigur, că Alexandra simbolizează viaţa triumfătoare, speranţa şi încrederea, Infernul fiind termenul opus, moartea absurdă şi umilitoare, războiul”. 127

Primul capitol al romanului, aproape kafkian ca şi optică, prezintă un tânăr profesor ajuns pe front în divizia unui general obtuz şi hain care îl forţează să conducă un pluton de execuţie a unui soldat dezertor, ca o compensare brutală pentru timpul cât nu a participat la război. Refuzând să îşi asume rolul de călău, tânărul devine, la rândul său, următorul condamnat la moarte pentru nesupunerea la ordinul superiorului. Cel care acceptă să comande plutonul de execuţie, ofiţerul Halmez, va împărţi aceeaşi încăpere pentru o noapte, amândoi aflaţi în imediata vecinătate a dezertorului. Eroul îl forţează pe Halmez la un examen de conştiinţă, obligându-l să îl audă pe condamnat şi să îi îndeplinească dorinţa de a avea un mănunchi de iarbă care să-i amintească de acasă; Halmez este, de asemenea, silit să îşi privească în ochi tovarăşul de o noapte, pe care, în ordinea legilor absurde ale superiorilor, va urma să îl execute, ca şi pe dezertorul din încăperea învecinată.

Scena execuţiei de a doua zi este prezentată într-o atmosferă apăsătoare şi grotescă. Figurile celor care însoţesc convoiul, inclusiv medicul şi

procurorul, reprezintă caricaturile crude ale faunei de pe front, creionate pentru a sublinia indiferenţa şi atrocitatea războiului. Soldatul care trebuie executat pentru dezertare devine un fel de Crist legat de cruce, care încearcă să evadeze şi a doua oară, cu crucea în spate, trimiţând scena în plin ridicol.

Acestor secvenţe realiste li se opun interludii în care eroul vorbeşte imaginar cu soţia sa, Alexandra, realizate în manieră fantastică, deoarece bărbatul şi-o imaginează în locul dezertorului, de unde se deduce faptul că eroul îşi confruntă decizia de nesupunere în faţa conştiinţei. Reiese, aşadar, că Alexandra reprezintă însăşi conştiinţa personajului, iar dialogurile imaginare cu aceasta sunt delimitate şi grafic, prin italice.

Autorul recurge şi la alte artificii de construcţie din care să transpară incriminarea legilor absurde ale războiului, precum comentarii ironic-abstracte cu substrat filosofic: „La ora asta omenirii îi este foame, la ora asta omenirea face dragoste, omenirii nu-i convine la ora asta să renunţe la tabieturile sale domestice, omenirea şi-a acceptat blestemul şi n-are de gând la ora asta să facă nicio suferinţă suplimentară!”[99]

În contrapondere, scriitorul foloseşte hiperrealismul pentru a înfăţişa scena traumatizantă a atacului inamic care transformă

---

99 Laurenţiu Fulga, Alexandra şi infernul, editura Militară, Bucureşti,1987, p.49

toate fiinţele vii într-o hilară galerie de păpuşi dezmembrate: „Nici jandarmul de lângă mine nu mai există, coloana de fum şi pământ care l-a înghiţit nu mi-a zvârlit înapoi decât un ciot de labă neagră. Iar pe şeful de stat-major, colonelul acela microscopic cât un gândac şi cu capul cât o baniţă, suflul exploziei l-a izbit cu atâta putere de zid, încât n-a mai rămas din el, desenat pe zid, decât conturul fostei sale făpturi, caraghios ca o caricatură” [100].

Ironic, eroul se trezeşte după vârtejul nimicitor al atacului în compania unui singur supravieţuitor: ofiţerul Halmez, cu care îşi petrece noaptea într-o tranşee căptuşită cu morţi, pentru a constata a doua zi că dintre toate cadavrele, cel mai aproape de ei a fost cel al generalului, mort fără nicio urmă de glonţ.

Simetria situaţiei în care cei doi îşi petrec din nou noaptea împreună este punctată şi de dialogul imaginar cu Alexandra, care are de fapt rolul de a sublinia neverosimilul, absurdul, fantasticul: „Cu morţi căptuşind intrarea şi ieşirea cu morţi de vii la mijloc Fără putinţă de evadare Osândiţi pe vecie la infernul din noi şi la infernul dinafară Ce cauţi tu aici Alexandra Mă bucur fireşte că ai venit Dar mă şi-nfricoşez Cum o să mai ieşi de-aici Degeaba te chinui să dai morţii la o parte Morţii sunt acum în noi Vor dăinui în noi cât lumea şi nu vor avea linişte niciodată” [101]. Simbolic, împreună cu

100 Laurenţiu Fulga, op. cit., p. 57

101 Idem, p. 59

fantasma Alexandrei apare şi fantoma soldatului fugit de la execuţie şi omorât de Halmez, care se va ataşa de Halmez ca o umbră, pentru totdeauna.

Secvenţa finală, construită preponderent realist, în care protagonistul hotărăşte să se despartă de Halmez, situaţie ce subliniază faptul că cei doi au destine opuse şi nu pot merge împreună, glisează în fantastic şi simbolic, deoarece Halmez pleacă mai departe cu o cruce în spate: „Privesc lung pe urmele lui şi văd că Halmez poartă pe spinare un stâlp de lemn, care seamănă foarte mult cu o cruce...”[102]

Capitolul al doilea este construit mult mai complex, dând totodată impresia că întâmplările şi personajele se continuă din cel anterior, protagonistul, de data aceasta purtând un nume, Filip, visându-se rănit şi singur în teritoriul nimănui. Din acest *no man's land* care apare constant în roman se ridică toţi soldaţii ucişi şi pornesc într-un convoi fantastic către casă, exact aşa cum i-a găsit moartea: „Călcau neauzit, mişcările lor aveau ceva din automatismul soldaţilor disciplinaţi, privirile le erau oarbe şi ţinteau avide acelaşi gol dinaintea lor. Unii aveau capetele sau piepturile înfăşurate în bandaje, alţii - frunţile însemnate de glonte ori de schijă. Se deosebeau şi dintre aceia betegi de-a binelea, amputaţi de mâini sau de picioare, şi alţii care-şi purtau ca pe nişte ofrande scumpe maţele în mâini

102 Idem, p. 61

ori şi-arătau la vedere burţile ciuruite de gloanţe."[103]

În mod semnificativ, fiecare este însoţit de o pasăre strălucitoare deasupra capului, simbolizând „iluzia lui înviată din morţi" şi toţi se îndreaptă către casă, deşi zidul nesfârşit pe care îl întâlnesc în drum pare să nu-l mai treacă decât Filip. Revenit din halucinaţia propriului vis, acesta îşi confruntă decizia de a renunţa la războiul următor, pe Tisa, cu atitudinea contrară aparţinând tovarăşului său de arme, Toma, care îl consideră pe Filip nedemn ca om, pentru că acesta vrea să se întoarcă acasă, la Alexandra. Dialogul dintre cei doi este de asemenea punctat de secvenţe scrise în italice, marcând vocea interioară a protagonistului în care acesta îşi autojustifică puternica aversiune faţă de război: „*Dacă există o raţiune a cauzelor care explică un război, în schimb pentru actele inumane la care ne obligă războiul nu există nicio raţiune*. *N-o să pot niciodată să determin linia despărţitoare dintre omul care eram în timp de pace şi omul care am devenit de-ndată ce m-am aruncat în război*. *Cum de-am renunţat la visurile mele umane, ca să accept condiţia de gânganie războinică*?"[104]

Ajungând în oraşul natal, Filip se confruntă din nou cu o atmosferă halucinantă, care se adaugă la inerţia sa psihologică, deoarece el

---

103 Laurenţiu Fulga, op. cit., p. 63

104 Idem, p. 70

fusese declarat mort într-un atac cu trei ani înainte şi nu o înştiinţase pe soţia sa că trăieşte, aşteptând pentru aceasta momentul întoarcerii acasă. Halucinaţia se naşte din atitudinea oamenilor, care se mişcă parcă într-un vis şi nici nu par să îl remarce pe noul venit, îmbrăcat ca pe front, şi cu atât mai puţin interesaţi de problemele morale care îl frământă pe Filip, ei fiind pradă unei preocupări stranii: „Deşi tăcuţi şi sumbri, ei arătau totuşi foarte preocupaţi, urmăreau ca duşi de o vrajă un obiectiv la fel de ciudat şi greu de descifrat din prima clipă..."[105]

Alunecând în fantastic prin caracterul suprarelist, tabloul capătă contur prin faptul că toţi oamenii din oraş ies din case, purtând doliu şi mergând în urma unor sicrie, pline de obiecte: „Nenumărate femei tinere şi femei bătrâne, copii şi bătrâni deopotrivă, în doliu, apăreau de pe uliţele lăturalnice, în grupuri mai mici sau mai mari să se adauge valului mereu crescând de pe strada principală. [...] Ceremonia părea însă de neînţeles, fiindcă aproape fiecare grup venea pe urma câte unui sicriu. Erau sicrie mici şi sicrie mari, unele împodobite bogat şi altele abia închegate din scânduri negeluite, purtate în fastuoase care funerare sau pe simple platforme de căruţă, unele mai uşoare purtate în roabe sau chiar în cărucioare de copii [...]. Doar că morţi nu existau, ceea ce vedea Filip în sicrie nu erau decât

105 Laurenţiu Fulga, op. cit., p. 80

lucruri dintre cele mai anapoda: straie civile mai scumpe sau mai ieftine, lenjuri amestecate de felurite culori şi pantofi sau ghete, cărţi şi unelte de tot felul, în aproape fiecare câte o fotografie reprezentând mereu alt om tânăr, foarte tânăr, şi bani la vedere, monede, fireşte, pentru plata luntraşului de peste Styx…”[106]

Acest ceremonial este simetric celui din visul lui Filip, deoarece oamenii vii care participă la el par supuşi unei forţe mai presus decât ei, la fel ca şi cei morţi. Eroul află de la o bătrână că tot oraşul participă la o înmormântare simbolică pentru cei căzuţi pe front, care nu se vor mai întoarce acasă, şi trebuie să îşi afle odihna sufletelor în acest fel.

Autorul intervine în firul narativ prin comentarii şi explicaţii ale întâmplărilor, însă procedeul, deşi diminuează atmosfera fantastică, oferind dezlegări unor situaţii neverosimile, nu scade totuşi valoric intensitatea poveştilor: „Abia atunci îşi explică rezerva, dacă nu chiar ura, pe care oamenii o manifestaseră faţă de el la intrarea în oraş. Oraşul tocmai se pregătea să-şi îngroape morţii, el era viu. Ceilalţi n-aveau să se mai bucure niciodată de nimic, despre el oricine putea să-şi închipuie că-n acea noapte se va culca într-un pat curat, cu o femeie vie alături.”[107]

Urmează momentul de tensiune în care Filip îşi descoperă soţia îndoliată în mulţime, şi ea

106 Idem, p. 80

107 Laurenţiu Fulga, op. cit., p. 83

angajată în ceremonialul colectiv, mergând în urma sicriului în care sunt aşezate mantaua, fotografia lui şi alte obiecte. Bărbatul o cercetează cu voluptatea care aminteşte de observaţia camilpetresciană, înregistrând fiecare detaliu al „frumoasei necunoscute" într-o succesiune de momente psihologice punctate realist şi parcă filmate *au ralenti*: „O clipă de fulger şi privirile lor se şi întâlniră. Filip se simţi invadat de plăcere la gândul c-ar putea fi descoperit chiar acolo, dar femeia rămase indiferentă şi rece. Ori nu-l recunoscuse (era cu neputinţă de recunoscut în neverosimila lui înfăţişare de acum), ori n-avea cum concepe alt om viu în locul *mortului* de odinioară. De altfel asta fu şi cauza, certificarea acestui devotament orb faţă de aşa-zisa lui memorie, pentru care nu-şi urlă acolo, în piaţă, drepturile de supravieţuitor al măcelului şi de proprietar absolut al femeii iubite."[108]

Acestei succesiuni de secvenţe realiste autorul îi intercalează scena fantastică a venirii morţilor să se aşeze în sicrie, după încheierea slujbei de la cimitir. Marcat cu italice pentru a sublinia impactul asupra conştiinţei lui Filip, momentul întâlnirii dintre vii şi morţi produce o ruptură în ordinea logică a lucrurilor şi îl cutremură pe Filip: „*Se zbătea inutil să-şi recapete luciditatea, alt adevăr părea de neconceput. Din depărtări se făcea auzit un fel de*

---

108 Idem, p. 84

vaiet, vaietul creştea cu fiecare clipă. [...] *Şi după numai câteva clipe, coloana morţilor din vis apăru dinaintea porţilor deschise ale cimitirului. Filip îi recunoscu, un fior străbătu mulţimea celor vii.*"[109]

Deşi prin raportare la conştiinţa martorului Filip, această scenă se situează în fantastic, cei vii nu par deloc şocaţi sau speriaţi de apariţia convoiului morţilor, iar întâlnirea se petrece absolut firesc, emoţionant chiar: „— *Dragii de ei, au venit, exclamă cu ochii în lacrimi bătrâna, şi porni să-i întâmpine. Intraţi, dragii noştri, intraţi.*"[110]

Cei morţi, la rândul lor, se comportă la fel de firesc, părând osteniţi ca după un drum lung pe care l-au străbătut de pe câmpul de război rusesc până acasă, şi abia aşteaptă să îşi afle odihna în sicriele pregătite de rudele lor vii: „Îşi pierduseră aerul mândru cu care le-nfruntaseră pe toate până atunci, arătau foarte obosiţi şi resemnaţi. Iar păsările erau toate din nou moarte, fiecare şi-o purta pe-a sa pe braţe. Se făcură deodată mici, fiecare pe dimensiunea sicriului respectiv, şi-şi ocupară locul ce le era sortit pentru odihna de veci."[111]

Sporind complexitatea construcţiei narative a întregului volum, scena se continuă cu apariţia unuia dintre morţii ucişi ca dezertori, acesta fiind fiul bătrânei cu care vorbise Filip. Bănuim, după

109 Laurenţiu Fulga, op. cit., p. 85

110 Idem, p. 85

111 Idem, p. 85

modul în care este prezentat personajul, că ar putea fi chiar dezertorul din prima poveste a volumului, cel fugit cu crucea în spate, executat de Halmez, şi că personajul migrează dintr-o poveste în alta: *„Doar unul rămase stingher şi orb, parcă al nimănui. Avea peste ochi o panglică neagră, şi mâinile legate la spate pe un stâlp de lemn putred. Bătrâna îi smulse mai întâi panglica de pe ochi şi-i dezlegă mâinile, aruncând lemnul cât colo. Apoi îl conduse de braţ până la un sicriu mic, ca de copil, şi-l ajută să se aşeze."*[112]

Deşi tentat din nou să se repeadă asupra Alexandrei şi să-i arate că este viu, Filip amână momentul, ca să se poată pregăti pentru întâlnirea cu ea. Totuşi, după rătăciri şi discuţii la cârciumă, protagonistul se întoarce acasă, noaptea, reiterând un scenariu uitat din perioada iubirii sale cu Alexandra. De data aceasta, momentele narate nu mai sunt în italice, semn că povestirea rămâne într-un cadru realist, însă intrarea în casă este totuşi halucinantă: „Îi trebui un timp ca să se obişnuiască cu întunericul şi să se încredinţeze că n-a pătruns într-o casă străină, întunericul era dens şi populat cu fantasme. Constată că şi uşa dormitorului era deschisă larg ca o invitaţie, dar acum nu mai ştia pe ce lume se află, se strecură pe nesimţite înăuntru şi se lipi de perete."[113]

Ne-am aştepta la o pătimaşă regăsire a iubiţilor, cu surpriza şi dramatismul revederii, aşa

112 Idem, p. 87
113 Laurenţiu Fulga, op. cit., p. 89

cum halucinează Filip, însă ceea ce urmează se înscrie într-un scenariu grotesc şi dureros, căci femeia i se adresează în somn, luându-l drept un altul: „Ţi-am dat tot, ce mai vrei? Ne-am înţeles pentru o singură noapte, ai avut-o, de ce te-ai mai întors? Te rog să pleci, nu vreau să te prindă ziua aici. Chiar dacă-mi juri că te-ai întors pentru toată viaţa, n-am nevoie de tine. Ar fi şi asta o minciună, ca multe altele de până ieri ale altora, nicio deosebire între tine şi ceilalţi, m-am săturat, ia-ţi ce-ai uitat şi pleacă”. Conştientizând, asemeni eroilor lui Camil Petrescu, faptul că femeia iubită, pentru care a înfruntat moartea, este departe de închipuirile sale, protagonistul descoperă, „rând pe rând, semnele infidelităţii soţiei în toate obiectele din casă, o dată ce femeia s-a trezit şi l-a recunoscut cu stupoare: „Semnele erau prea multe, privirea lui Filip se lovea de ele ca de nişte şerpi vii. Veşmintele ei de doliu zăceau aruncate pe podea, la întâmplare, sugerând graba şi sălbăticia cu care fusese dezbrăcată; [...] Filip zâmbea, privind-o acum neclintit, cu un zâmbet în care nu se cuprindea nici durere şi nici scârbă, ci numai o seninătate amară şi tristă.”[114]

Găsind numeroase alte dovezi ale infidelităţii femeii iubite, chiar înainte ca el să fie declarat mort de către cei de pe front, protagonistul se lasă stăpânit de vocea interioară (marcată din nou cu italice), care este numai a lui şi nu se mai

114 Idem, p. 91

confundă cu cea a Alexandrei idolatrizate: *„Dar eu sunt viu, această femeie a trădat, justiţia mea nu cunoaşte mila, această femeie trebuie să moară”.* Finalul acestui fragment sugerează uciderea femeii, cu un pistol uitat de unul dintre amanţi.

Însă nuvela nu se opreşte aici. Complexitatea ei este dată de o complicare a firului narativ, deoarece scriitorul simte nevoia să reintre în fantastic. Se poate observa următoarea structură a întregului capitol: 1.

fantastic; 2. real; 3. fantastic, fantasticului corespunzându-i o tendinţă de *puritate*/*purificare*, în timp ce realului îi corespunde *macularea*.

Ultimul episod, complicat prin secvenţe de fantastic, conţine întâlnirea lui Filip (sau a conştiinţei sale) cu îngerul şi cu fantasma Alexandrei, care încearcă să-i ceară iertare, urmată de reîntâlnirea lui Filip cu prietenul său, Toma. Acesta îi povesteşte lui Filip de noaptea sa petrecută cu o misterioasă necunoscută în doliu, trezindu-i prietenului său suspiciuni că acea necunoscută a fost chiar Alexandra lui. Însă din relatarea lui Toma, el îşi dă seama că nu acesta a fost amantul venit la Alexandra. Filip hotărăşte să plece împreună cu Toma înapoi pe celălalt front, chiar în acea seară. Finalul nuvelei reintră în fantastic, *purificând* povestea de dragoste, prin însăşi apariţia Alexandrei, îmbrăcată în mireasă, pe peronul gării din care pleacă cei doi bărbaţi, apariţie pe care o observă şi prietenul lui Filip, semn că întruparea nu este doar o închipuire a

acestuia din urmă: „Femeia era îmbrăcată într-o rochie albă de voal şi avea un mic trandafir roşu-incandescent prins pe încheietura corsajului, între sâni, ca o rană. [...] Era tot ce-i mai putea oferi lui Filip, adică nimic, sau mai precis minciuna unei iluzii de nimic, la această a doua şi ultima despărţire, femeia pe care atât de mult o iubise şi-n al cărei devotament crezuse necruţător."[115]

Nemaiavând niciun reper pentru care să trăiască, Filip se lasă ucis pe front chiar a doua zi: „Căzu chiar a doua zi, în prima luptă."[116]

Şi în cea de a treia poveste a volumului, drama războiului se pliază pe o dramă de iubire şi gelozie, care pare din nou să implice un trio. De data aceasta, povestea debutează cu moartea unui soldat, vegheat de prietenul său cel mai bun, acesta din urmă fiind intrigat de indiferenţa cu care muribundul se desparte de cei vii. Momentul morţii este unul simbolic şi fantastic, căci prietenul-martor vede cum printr-un lan de grâu se apropie un băieţel, care este chiar alter-ego-ul muribundului, şi-i eliberează sufletul, simbolizat de o pasăre pasăre mică şi roşie, pentru ca trupul să nu se mai chinuie şi să se poată întoarce în pământ: *„O clipă, şi băiatul acesta de aici se apleacă spre omul prăbuşit în iarbă, spre sine însuşi adică, şi-i vârâ mâna în sân.*

Scoase la iveală o pasăre, o pasăre plăpândă [...] e roşie ca focul, n-am mai văzut pasăre atât de

115 Laurenţiu Fulga, op. cit., p. 109

116 Idem, p. 109

plăpândă şi roşie! Pasărea îşi fâlfâie de câteva ori aripile şi urcă drept în sus [...]. Se roteşte de câteva ori în jurul omului culcat la pământ, dându-i parcă onorul, luându-şi parcă rămas-bun. Apoi dispare în nemărginirea de peste munţi. [...] Caut spre prietenul meu, prietenul meu e mort!”[117]

Din ce în ce mai intrigat, prietenul ofiţerului mort află cu stupoare de la comandant atât cauza nepăsării şi tristeţii aceluia în faţa morţii, cât şi mai ales că ofiţerul vrusese să moară în atac. Explicaţia dramei se află în scrisoarea de la soţia celui ucis, în care aceasta îşi cere iertare soţului pentru infidelitate, şi în răspunsul ofiţerului către femeie, care capătă statutul de testament („Spuneţi-i că n-am s-o iert niciodată.”). Citind ambele hârtii de la comandant, prietenul ofiţerului ucis începe să înţeleagă drama acestui om, de care el nu ştiuse.

Ceea ce însă tulbură ireversibil sufletul bărbatului este numele de Alexandra şi fotografia soţiei prietenului ucis, pe care, văzând-o, este aproape sigur că este una şi aceeaşi femeie cu o misterioasă Alexandră cunoscută după înmormântarea fratelui ei, ofiţer căzut pe front. Cutremurat de sentimentul de vinovăţie că poate tocmai el a fost cauza morţii prietenului său, prin acest concurs de împrejurări nebănuite, protagonistul îşi aminteşte noaptea petrecută cu acea Alexandră, la marginea unui lac, pe lună

117 Idem, p. 114

plină. Secvenţa rememorării se apropie ca atmosferă de fantastic, căci femeia de atunci nu şi-a spus decât numele, fără să dezvăluie nimic altceva din existenţa ei reală. Elementul fantastic este doar sugerat de luna plină şi lacul în care înoată femeia, asemeni unei fiinţe de basm (comparabilă cu ielele). Mai mult, după ce fac dragoste, protagonistul nu o mai găseşte, ceea ce îi induce o stare de irealitate, ca şi cum toată întâmplarea nu a fost decât un vis.

Revenit la momentul real al frontului, personajul se pregăteşte pentru un nou atac nimicitor, hotărând mental că femeia cunoscută de el nu poate fi aceeaşi Alexandră ca şi soţia prietenului mort. Însă comandantul îi dă spre păstrare o altă scrisoare a acesteia, pe care el însă amână să o deschidă până după atac.

Lupta de pe munte este descrisă cu o precizie a detaliilor hiperrealistă, întreruptă doar de scurte secvenţe halucinante, care glisează în fantastic. Una din acestea este viziunea morţii întrupată într-o „gingaşă doamnă” venită să aleagă care dintre cei vii o vor urmă: „*...dar eu o văd* cum se apropie strecurându-şi făptura printre copaci, siluetă fragilă, deşi fără consistenţă, îndeplinind un rol înfricoşător deşi cu zâmbetul plin de ispite petrecându-şi privirile de la unul la altul şi înclinând uşor capul ori de câte ori alegerea e făcută, oare ceilalţi o văd? Tot ce se poate că da,

ori măcar o presimt [...]”[118]

În scena atacului de pe munte se petrec fapte neverosimile şi cutremurătoare, scriitorul având deja un stil copleşitor prin precizia detaliului. Soldaţii sunt descrişi exact în momentul în care mor şi gesturile lor de oameni vii sunt scurtcircuitate, transformându-i în păpuşi fără suflare. Oroarea şi dramatismul coexistă cu o stare de emoţie şi tensiune care se transmit cititorului prin fiecare personaj care se dezvăluie în clipele sale limită: „Doar sergentul Duda a rămas trântit la pământ, cu o firimitură de suflet în el. [...] Eu şi telefonistul suntem singurii martori ai acestei scene, Duda e de un calm desăvârşit. Nu dă deocamdată niciun semn de suferinţă, ca şi cum nici n-ar fi vorba de picioarele lui. Îşi scoate briceagul din buzunar şi foarte cumpănit, privindu-şi rănile cu ochii limpezi, taie ultima şuviţă care-i mai lega piciorul stâng de restul trupului. [...] Atunci Duda îşi zăreşte alături pistolul-mitralieră, nevătămat. Dă fulgerător piedica într-o parte şi-şi propteşte gura pe gura ţevii. Pornesc totuşi spre el, n-am trăit încă asemenea groază în război. [...] Şi-n clipa următoare, tâmpla îi cade moale pe colţul stâncii, ca pe o pernă.”[119]

În finalul poveştii, scriitorul revine, conform traiectoriei deja observabile din fiecare capitol, la fantastic. Protagonistul o revede pe Alexandra

118L aurenţiu Fulga, op. cit., p. 137

119 Laurenţiu Fulga, op. cit., p. 149

— Moment marcat grafic prin scriitura în italice, şi vrea să ştie dacă ea este aceeaşi Alexandră ca şi a prietenului ucis. Aici, personajul feminin fantasmatic îi dă şi răspunsul edificator, şi totodată cititorul înţelege simbolistica Alexandrei: *„Eu nu pot fi una şi aceeaşi cu Alexandra altui om. Dar adevărul e că Ea m-a trimis"*. Bănuim că pronumele *Ea*, scris cu majusculă, se referă la moarte, doamna cea gingaşă, numită anterior, iar Alexandra reprezintă alinarea de care sufletul muribundului are nevoie pentru a trece împăcat în cealaltă lume (*„Gândul care se-aşază între mine şi moarte mereu*)" Simbolistica Alexandrei ca mesager al morţii devine şi mai evidentă când protagonistul vede un ghemotoc de băiat, adică pe el însuşi copil, aşa cum şi prietenul său îşi regăsise eul-copil înainte de a muri. Sensul este, astfel, că atât venirea Alexandrei, care îi spune că nu va mai fugi, cât şi apariţia sinelui din copilărie, că protagonistul păşeşte, la rândul său, în moarte.

În povestea din capitolul al patrulea, pe fundalul unor atacuri succesive şi încrâncenate pentru cucerirea unui oraş, protagonistul, un ofiţer pe nume Golia, îşi rememorează iubirea sa pentru Alexandra. Povestea celor doi este efemeră, însă suficient de puternică încât să le dea speranţe. Venit pentru câteva ore la un concert susţinut într-un spital, protagonistul se aşază lângă o fată care-i oferă loc, şi cei doi nu reuşesc să îşi spună decât numele, căci în scurt timp el trebuie să plece chiar din timpul

concertului, printr-o mobilizare urgentă a companiei sale. La despărţire, el îi aruncă fetei câteva obiecte-şapca, o scrisoare de la părinţi cu adresa şi două ţigări-şi o roagă să se gândească la el pe data de 11 octombrie, de ziua lui de naştere. Din acel moment, Golia evadează mental din oroarea războiului prin dialogurile sale cu Alexandra. Fata, la rândul ei, pare că-i scrie (secvenţele, în italice, sunt integrate în dialogurile imaginare ale lui Golia cu ea) şi porneşte pe urmele lui, pe front, să îl întâlnească de ziua lui. Secvenţele dialogurilor mentale dintre cei doi se inserează aparte faţă de contextul de întâmplări de pe front, devenind fantastice. Fantastică este, mai ales, rătăcirea nocturnă a bărbatului după o siluetă misterioasă, care este chiar moartea: *„Golia vedea foarte clar umbra, conturându-se albă în dreptul copacului. Avea siluetă subţire de femeie, în veşmânt alb până la pământ şi cu părul răsfirat valuri peste umeri.* [...] *Este acolo o umbră, lângă copacul acela stingher, nici tu n-o vezi*?

— *Este, o văd, recunoscu Alexandra. Dar tu ştii cine este*?

— Ştiu, strigă înverşunat Golia. Şi vreau s-o privesc drept în faţă, atât! Să afle că nu mi-e frică de ea. Alexandra râse uşor, parcă ironic, şi se strânse afectuoasă alături.

— Dragul meu, circulă o vorbă prin lume, aceeaşi la toate popoarele: soarele şi moartea nu

se privesc niciodată în faţă!”[120]

Pregătindu-se de cel mai dramatic atac chiar de ziua lui, protagonistul încă vorbeşte cu Alexandra, care nu l-a uitat („Bună dimineaţa, dragul meu! La mulţi ani, dragul meu! Oriunde ai fi azi, oriunde vei fi mâine şi care parcă îi spune că a ajuns şi în realitate foarte aproape de linia frontului unde se află el: „Nu ştiu ce s-a întâmplat, camionul nostru s-a izbit ca de un zid, nu i s-a dat voie să treacă mai departe. Drumul, în schimb, a fost invadat de o coloană de tancuri, maşini şi tunuri, mereu alte tunuri şi tancuri fără număr, care gonesc spre apus într-un tumult nebunesc.”[121]

După acelaşi model din nuvelele anterioare, înaintea atacului în care îşi va afla moartea, personajul o vede pe Alexandra, iluzie sau făptură menită să-i alunge spaima de moarte, dar să o şi anunţe: „Recunoscu în sonoritatea vorbelor glasul Alexandrei, dar atât de real încât femeia apărea prezentă chiar la spatele lui la un pas. [...] *Oricum, Alexandra, adevăr sau iluzie, îţi mulţumesc că n-ai uitat de ziua mea şi ai venit...*”[122]

Scriitorul renunţă la a nara ceea ce se întâmplă în atacul decisiv, şi sugerează în schimb faptul că Golia este ucis, inserând un fragment fantastic în care ofiţerii şi soldaţii căzuţi vorbesc

---

120 Laurenţiu Fulga, op. cit., p. 167

121 Laurenţiu Fulga, op. cit., p. 167

122 Idem, p. 191

unii cu alţii ca în somn, înainte de a dormi pentru eternitate: „— Petre, cine-i alături de tine?

— Nu-l cunosc, domn locotenent.

— Lângă mine e Zardan. Zardane, şi dincolo de tine? [...] Mi se pare c-am uitat să termin ceva, dar nu-i chip să-mi amintesc ce. [...] Aţi obosit, fireşte. Suntem cu toţii foarte obosiţi... Noapte bună Zardane! Noapte bună, Petre!"[123]

În finalul nuvelei, făcând parcă legătura între lumea celor morţi şi a celor vii, între fantastic şi real, apare Alexandra, de data aceasta ca personaj realist, întorcându-se de la cimitir; unde, probabil, alesul ei şi ceilalţi soldaţi fuseseră aduşi să îşi doarmă somnul de veci.

În cea de a cincea nuvelă, Alexandra este soţia ofiţerului Cozia, căzut în luptă împreună cu soldaţii săi dintr-o greşeală de strategie a superiorilor, şi femeia ajunge la comandament la scurt timp după moartea bărbatului, prezenţa ei devenind astfel acuzatoare şi fantomatică totodată, căci Alexandra transcende realitatea, aflându-se peste tot pe câmpul de luptă, ca o fantastică Vitorie Lipan, refăcând întregul drum către moarte al lui Cozia, dar şi infiltrându-se în conştiinţa maiorului vinovat, pentru pedepsirea acestuia.

Penultimul capitol este un tribut plătit ideologiei comuniste, iar povestea, deşi are aproximativ aceleaşi coordonate stilistice ale

---

123 Idem, p. 195

prozei lui Laurenţiu Fulga, apare ca o construcţie forţată şi slabă din punct de vedere literar faţă de restul nuvelelor. Povestea manieristă este în stilul producţiilor anilor ’50—60, cu eroi pozitivi care proclamă justiţiar comunismul. Protagonistul este un personaj gata să înfrunte moartea, sublocotenent de transmisiuni căruia colonelul cel înţelept îi încredinţează misiunea de excepţie de a afla poziţiile inamicului… Absorbit şi el de fantasma Alexandrei, el porneşte în această misiune de spionaj peste Tisa, încredinţându-şi lucrurile personale comandantului, şi totodată făcându-i confidenţe despre orientarea sa politică, aceea de comunist şi despre convingerile sale *ferme* că acest război va aduce o viaţă mai bună ţării. Propaganda ideologică face ca nuvela, de altfel complicată inutil şi întinsă pe pagini întregi, să devină lipsită de valoare artistică. Fantasticul iradiant, ce crea o atmosferă diafană şi purificatoare cu rolul de a simboliza ieşirea din contingent şi din moarte, dispare aproape cu totul sau devine clişeizat în dialogurile imaginare ale protagonistului cu Alexandra, întinse până la saturaţie pe pagini întregi. Iar accentul cade pe faptele eroice ale personajului pe câmpul de luptă, în stilul şabloanelor literaturii proletcultiste, ceea ce face ca această nuvelă să fie lipsită de interes literar.

Ultima poveste a volumului reafirmă punctele forte ale scriitorului şi unitatea de construcţie în raport cu întregul volum. Protagonistul, un ofiţer

rănit şi amnezic, păstrând doar imaginea unei Alexandre de şaisprezece ani, întâlnită nu se ştie unde şi când, îşi caută adăpost de pe câmpul de luptă şi în rătăcirea lui dă peste un ofiţer german, rănit, pe care îl ia în spate să găsească împreună o casă în care să-şi tragă sufletul. Cei doi se refugiază într-o casă izolată, în care singurul suflet viu este o fetiţă cehoaică, Alexandra (!), care nu vorbeşte decât în limba ei, dar care, în mod miraculos, înţelege tot ce vor cei doi străini şi îi ajută să îşi oblojească rănile, să se odihnească şi să se hrănească. Cei doi, la rândul lor, îşi regăsesc identitatea umană dinaintea războiului - ofiţerul german este de fapt un hazliu profesor de latină, se împrietenesc şi se joacă cu mica Alexandră, creând paradisul pierdut al armoniei dinainte de război. Puritatea este simbolizată de jocul cu zăpadă şi bulgări al protagonistului cu fetiţa, moment ce îi deşteaptă bărbatului alte crâmpeie de amintiri cu cealaltă Alexandră, femeia iubită. Noaptea, după minunatul joc în zăpadă, ar trebui ca această insulă de pace să rămână în continuare în afara războiului, însă o bubuitură de tun îi deşteaptă pe cei trei şi îi aruncă din nou în realitatea cruntă a *ţării nimănui*, găsindu-se prinşi între două fronturi. Dându-şi seama că niciunde afară nu vor avea scăpare de moarte, cei trei se întorc în căsuţa Alexandrei, cu speranţa firavă că pacea va veni în cele din urmă. Finalul nuvelei şi al romanului, pe lângă simbolistica triumfului vieţii asupra morţii în cele din urmă, conţine şi un

simbol al triumfului artei odată cu viaţa: „Iar eu, ştiind acum bine ce am fost şi cine sunt, m-am apucat să gravez pe stâlpii casei, cu fierul înroşit în foc, aceste simple şi esenţiale adevăruri”. [124]

Stilistica acestui volum, precum şi a celorlalte romane ale lui Laurenţiu Fulga îl încadrează în tradiţia fantasticului interbelic de la noi.

3. Fănuş Neagu. Fata Morgana şi mirajul cuvântului care transformă lumea în anul 1960 Fănuş Neagu debutează editorial cu volumul de povestiri *Ningea în Bărăgan*. După exemplul lui D.R. Popescu, al lui Nicolae Velea şi al altor prozatori dornici să depăşească schematismul impus de realismul socialist, Fănuş Neagu refuză să mai creeze personaje perfecte, muncitori şi ţărani construiţi după şabloanele timpului, şi le înlocuieşte cu inşi mai puţin obişnuiţi, unii de-a dreptul excentrici (în limbajul critic al epocii se vorbea de o proză a „suciţilor”).

După un deceniu şi jumătate de aducere în prim-plan în literatura română a unor eroi exclusiv pozitivi sau exclusiv negativi, proza lui Fănuş Neagu, cu oameni pitoreşti, greu de clasificat, trebuie să fi făcut o puternică impresie. De altfel, chiar şi azi, când am ajuns în această privinţă la obişnuinţă, şi chiar la blazare, încă ne mai simţim şocaţi luând cunoştinţă de indivizii năstruşnici pe care ni-i propune scriitorul şi în egală măsură ne iau prin surprindere faptele lor, care se constituie

---

124 Laurenţiu Fulga, op. cit., p. 363

într-o colecţie de curiozităţi. „Prozatorul vânează excepţia, monstruosul, pitorescul şocant, bizareria, adică tot ce este excitant şi provocator pentru închipuire, dându-i acesteia şansa de a funcţiona spre a spori senzaţia de viaţă.[...] Se naşte astfel un baroc, dar un baroc de compensare, tragic în fond, prin disperarea pe care o presupune o astfel de sfidare a previzibilităţii lumii, de refuz al unei umanităţi ce figurează într-o schemă”. De la început prozatorul narează întâmplări neobişnuite, stranii, multe comice până la absurd, fapte comise de inşi într-o ureche, dezvăluie comportamente „buimace”, născociri ale unor minţi ce funcţionează anapoda, iar tot ce se petrece, în orice istorisire, e îmbibat de poezia Bărăganului, a bălţilor dunărene, a Deltei.

„Oamenii sunt primitivi, vitali, candizi şi amorali. E o societate falocrată, în care femeile joacă un singur rol. Taţii îşi cotonogesc în toată regula odraslele. Viaţa e dură, dar şi idilică, într-o proporţie al cărei secret îl deţine scriitorul”. [125]

Lumea lui Fănuş Neagu trăieşte la marginea Câmpiei dunărene, văzută ca un teritoriu faulknerian, imaginar şi real totodată. Câmpia brăileană este o geografie ridicată la valoarea de spaţiu mitologic, făcând ca întâmplările şi personajele să se învăluie de aburul legendei şi să accentueze atmosfera atemporală a naraţiunilor.

---

125 N. Manolescu, Istoria critică a literaturii române, editura Paralela 45, Bucureşti, 2008, p.1106

Cum cele mai multe dintre personaje rătăcesc, spaţiul este redus la orizontul lor, unind, în nedeterminarea sa, agitaţia cu nemişcarea. Prozatorul este profund legat de Bărăgan, de Brăila şi de Dunăre. Oscilând între câmpie şi apă, eroul fănuşian este, astfel, marcat de două infinituri: al mişcării şi al inerţiei.

Sub fascinaţia realismului magic sud-american şi a prozei fantastice a lui Mircea Eliade, Fănuş Neagu, la fel ca şi contemporanii săi Ştefan Bănulescu, Dumitru Radu Popescu sau Nicolae Velea, care debutaseră cu povestiri şi nuvele „cu ţărani suciţi”, a făcut rapid pasul către o proză în care fantasticul, magicul şi miticul deformau, deliberat sau nu, contururile unei realităţi opresive. Limba acestor prozatori era ea însăşi un protest împotriva limbii de lemn din spaţiul public socialist.

În fond, proza lui Fănuş Neagu nu impresionează atât prin varietatea şi complexitatea subiectelor, alese şi derulate cu grijă (deşi mediile geografice, sociale, umane, istorice în care se desfăşoară acţiunea sunt fascinante, neordinare şi chiar esoterice), ci prin limbaj (care constituie, în acest caz, opera propriu-zisă). Problema este că de-a lungul evoluţiei scrisului lui Fănuş Neagu, personajele tind să nu se mai diferenţieze prin limbaj, devenind doar nişte prilejuri pentru autor de a se lansa în tirade fanteziste, aglomerările de figuri de stil (mai ales metaforele) aglutinează frazele, iar

textele, din ce în ce mai baroce, cad în manierism şi parcă în autopastişă.

Oscilaţia permanentă între real şi fantastic reprezintă una din trăsăturile esenţiale ale povestirilor sale: „Între aceste formule evoluează prozatorul, prea terorizat de real pentru a deveni un fantastic pur şi cu un simţ prea puternic al fabulosului, miticului, pentru a fi un prozator rece şi indiferent. A judeca, de aceea, naraţiunile sale ca nişte basme moderne nu e de recomandat, a ignora, în analiză, partea lor de mister, aburul fantastic în care sunt învăluite conflictele cele mai dure arată, tot aşa, o lipsă de intuiţie exactă a obiectului". De altfel, scriitorul nu uită niciun moment de faptul că ne aflăm la porţile Orientului, fenomen ce explică acuta aplecare pentru imaginar a personajelor sale.

Fănuş Neagu nu scrie însă o proză onirică în sensul clasic al cuvântului, cu arătări terifiante pe care logica le respinge, ci se opreşte la jumătatea drumului, fascinat în egală măsură de realitatea cea mai dramatică: „Atmosfera nu e lăsată să capete acea binecunoscută plutire sadoveniană: când nu e presărată în exces cu situaţii stranii, e pigmentată cu scene de erotism năvalnic din panoplia haiducească a lui Panait Istrati."[126]

Ceea ce-l interesează pe scriitor este atmosfera, perspectiva inedită asupra universului,

---

126 Eugen Negrici, Literatura română sub comunism, editura Fundaţiei PRO, Bucureşti,2003,
p. 207

o perspectivă potrivit căreia realul comunică cu imaginarul. Este vorba de o lume situată la proximitatea fantasticului, unde totul este posibil, dar unde apariţiile insolite nu şochează, nu provoacă spaimă. Prozatorul nu se exprimă numai în metafore, ci şi vede lumea metaforic, fapt ce ne determină să vorbim de existenţa unui realism miraculos în opera sa.

În *descoperind râul* un copil, Bănică, scăpat de sub supravegherea familiei, pleacă de unul singur de-a lungul râului într-o albie. Farmecul irezistibil al naturii produce un adevărat delir al simţurilor. Copilul recreează practic lumea înconjurătoare potrivit imaginaţiei sale: „Acolo unde apele pornesc pe două mătci, se scălda, singură, o raţă de baltă. E din negură, se gândi băiatul, a trimis-o zâna apelor să mă întâmpine, şi suci albia pe gârla dinspre câmpie”. În mintea lui Bănică, realul se amestecă cu fantasticul, totul luând dimensiuni fabuloase. Copilul trăieşte în lumea basmelor, drept care, pentru el, orice devine posibil. Albia îl poartă înspre „ţara poveştilor” *m*, unde plantele şi animalele prind grai, conversând cu oamenii. El găseşte explicaţii pentru orice. După ce i se adresează unei raţe şi vede că pasărea nu-i răspunde, Bănică conchide atotştiutor: „Dacă vorbeşte, zâna o schimbă pe loc într-un bolovan şi se duce la fund”. [127]

Ideea aceasta a lumii văzută prin ochii unui

127 Idem, p. 52

copil este reluată în *Vrăbiifluture* şi *în septembrie*. Ambele îl au ca protagonist pe George, un băiat pus pe fapte mari. El transfigurează realitatea prin cuvinte: „Tocmai când se pregătea să mă înşface de ceafă şi să mă tragă afară de urechi fata lui Neculai Branga, sluta dracului! soarele a schimbat în aburi alea vreo trei căldări de apă rămase pe fundul butoiului şi aburul m-a ridicat într-un nor.”Unele dialoguri sunt absurde:

„— Mamaie, rosteşte George, fericit c-a înşelat-o, azi dimineaţă am întrebat o salcie: cum ţi-a venit în gând să te faci salcie, fetiţo?

— Şi ea ce ţi-a răspuns?

— N-a găsit timp să-mi răspundă, fiindcă sunt prea scund.”[128]

Treptat imaginile devin halucinante: „un iepure cu două capete, cel din dreapta înfundat într-un câmp de lucernă, cel din stânga într-un pepene galben, ieşi fuga din casă”. Ne aflăm aici în plin suprarealism. Graniţa dintre real şi miraculos a dispărut:

„— Ce vezi?

— Văd luna. Parcă-i o şuviţă de slănină. Ştii că-mi vine să râd?

— Şi sub lună ce vezi?

Sub lună, pur şi simplu, cu toate că eram la mijlocul lui septembrie, ningea cu fulgi mari.

— Ninge cu fulgi mari cât o coadă de iepure.”[129]

---

128 Idem, pp. 122-123

129 Fănuş Neagu, op. dt., p. 127

Asemenea eroilor din basme George porneşte într-o călătorie iniţiatică. Se suie în luntrea bunicului şi, înarmat cu o „nuia de stele” [130], vâsleşte către o insulă unde e convins că-l aşteaptă o comoară. Un flaming, „pasărea care păzeşte inima pământului” [131], îl învaţă că adevărata comoară este dragostea, după care continuă într-un talmeş-balmeş de metafore şi înflorituri tipice stilului prozei lui Fănuş Neagu: „Ţine minte, George: începutul din sânge se numeşte aprilie; gâlgâie mirarea sub drum deschis prin mărăcini; se-afundă-n neamul măceşilor, adică din neam în neam de floare, pasărea dulcilor iubiri; plouă cu lotuşi; vin din ocoale de cositor numai clipe fără egal;[...] curcubeul frânge stânjenei.”[132]

Zeul ploii aduce în prim-plan un bătrân care-şi luase de nevastă o ţigancă mult mai tânără decât el, având interesantul nume de Tulpina, întors pe neaşteptate acasă cu scopul de a lua nişte mâncare şi băutură pentru o petrecere, el descoperă o cămaşă care nu-i aparţinea. Pune mâna pe secure cu gând să-şi omoare nevasta necredincioasă. Atunci Tulpina apare în toată splendoarea frumuseţii ei. Femeia se dovedeşte a fi o vrăjitoare capabilă să oprească timpul în loc: „Stai! se răzgândi ea, şi Bătrânul înţepeni la jumătatea drumului [...] Fu o clipă de tăcere

130 Idem, p. 132
131 Idem, p. 132
132 Idem, p. 133

încremenită în care toate elementele ieşiră din ordinea logică şi intrară sub seducţia despre unării de timp şi sub puterea magică a Tulpineiremorcherul călcând apa spre ostroave se opri[...]; lipovenii [...] scăpară sticla de votcă de-o plimbau din mână-n mână şi sticla atârna, mirată, între capetele lor. [...] Dă jos de pe tine, zise Tulpina, lăsând Dunărea şi viaţa să-şi continue împliniri şi scăderi, dă jos cămaşa slinoasă şi îmbrac-o p-aia albastră". Bătrânul lasă securea şi pleacă învins, ascultându-şi resemnat soţia. Cămaşa celui care se culcase cu Tulpina îl ustură. „Parcă era plină de răni care se lipeau de el". Imaginea aminteşte de gelosul Hercule primind în dar cămaşa morţii de la Nessus.

Dragomir din *Jocul din amurg* în timp ce-şi veghează bunica moartă cade într-o stare de reverie şi începe să aibă viziuni. Uitându-se pe geam vede mergând pe uliţa satului un lup însoţit de trei plopi şi o fântână. „Dragomir [...] căută să înţeleagă cum umblau plopii şi fântâna". Rândurile care urmează recad în manierismul specific autorului: apare din spatele fântânii o fată cu fustă verde, iar lupul „a pătruns în măruntaiele pământului de sub grădina lor."Povestirea se salvează de-abia în final: semnele făcute cu lampa din casa vecină şi pomenirea deportării dau de înţeles că întâmplările trebuie citite în cheie politică.

Bine realizată este *Luna ca o limbă de câine*, în care, dincolo de evenimentele senzaţionale

descrise, Fănuş Neagu adaugă tema fantastică a dublului.

Titlul conţine două simboluri esenţiale ale prozei autorului: luna şi câinele. Pentru Fănuş Neagu, luna este în acelaşi timp metaforă şi emblemă, astru al ritmurilor vieţii şi element fantastic. O lună grotescă, sub văpaia căreia oamenii devin lunatici sau bântuiţi, iar viaţa lor este determinată de lumina acestui astru. Simbolismul lunar influenţează naşterea, devenirea, moartea, apele, femeia, fecunditatea, destinul, temporalitatea. Luna îşi exercită mirajul asupra personajelor, jucând rolul de prevestitoare a unor drame şi călăuzindu-le viaţa. Câinele, animal emblematic, marchează, metaforic, alienarea personajelor, îndepărtarea lor de „linia de plutire”.

Dacă în alte naraţiuni apare ca un animal fidel şi devotat, aici devine bezmetic, infidel, agent al naturii buimace, agresive.

Textul reface, prin relatările complementare ale mai multor personaje, destinul zbuciumat al „tovarăşei” Doina Goşman. Femeia este căutată într-un sat obscur din Bărăgan de cunoscutul actor Eugen Argova. Acesta se jucase cu ea, dându-şi întâlnire cu Doina Goşman şi prezentându-se drept un oarecare Matei Matei. Problema este, ca în multe alte povestiri fantastice, că ulterior femeia îi spune falsului Matei că l-a găsit pe Argova, ceea ce-l face pe actor să piardă simţul realului şi să nu mai ştie

cine este cu adevărat: Eugen Argova sau Matei Matei. Când Mâncataş, secretarul comitetului raional de partid, îl întreabă „chiar eşti Argova sau eşti Matei Matei?” *m*, el evită stângaci răspunsul.

Împreună cu autorităţile, Argova pleacă să investigheze o întâmplare tragică: sfâşierea a doua fetiţe, căzute într-un puţ, de către patru câini înfometaţi. Actorul descoperă că una dintre copilele omorâte era chiar fiica Doinei Goşman. Uciderea câinilor criminali este descrisă în imagini cutremurătoare: „Presimţindu-şi sfârşitul, câinii rămaşi în groapă începură să latre îngroziţi. Lătratul lor părea un hohot blestemat săltând din străfundul pământului, şi cei care lucrau cu scripetele cedară nervilor supra-încărcaţi, lăsară funia şi începură să arunce cu pietre şi bolovani. Furia lor oarbă se transmise fulgerător şi celor de pe mal, care se rostogoliră la vale, învălmăşind buruienile şi gunoaiele puturoase.”[133]

Din laşitate Argova refuză să-i spună Doinei, când se întâlnesc, că fata ei a murit. Neştiutoare, femeia se dezbracă şi îl invită să facă dragoste, mirată totuşi de reticenţa lui. În final, bărbatul acceptă. Este excelent sugerată în ultimele paragrafe simultaneitatea a doua experienţe decisive şi antitetice precum iubirea şi moartea. „În clipa aceea răsări luna. Atârna pe cer ca o limbă de câine, şi cel care nu ştia dacă este

133 Idem, p. 68

Argova sau Matei Matei închise ochii, orbit."[134]

Nuvela *Pierdut în Balcania* are o structură complexă în care se întrepătrund neliniştile adolescentine, magia neagră, ocultismul şi persecuţiile politice din anii ’50. Naratorul este un băiat de vreo 17 ani, Don Pablo, care îşi petrece vacanţa undeva la malurile Dunării. Pentru un timp, el se bucură din plin de libertatea absolută a jocului şi a imaginaţiei, gustă beţia aventurilor de tot felul, este atras erotic de două fete de-o seamă cu el, Voichiţa şi Nissi, dar o doreşte puternic pe ţiganca Turla, mai în vârstă decât el. Bucuria sa stârneşte suspiciunea celorlalţi (evenimentele se petrec în perioada istorică tulbure a obsedantului deceniu). Este denunţat pentru acţiunile lui subversive, urmând a-şi primi, se pare, cuvenita pedeapsă. Finalul rămâne însă deschis, sugerând că, mai elocvente şi mai semnificative decât naraţiunea-cadru sunt „poveştile" pe care ea le conţine. Iar poveştile vorbesc despre un nemaivăzut pepene cu sute de ghimpi de lemn, despre o bandă de tineri care împarte „moartea amânată", despre cum se împacă îndrăgostiţii numind monumentele Parisului de pe unul din malurile Senei sau cum aleargă nişte copii să cucerească orizontul.

Miraculoasă este aventura lui Don Pablo în compania Turlei şi a prietenului său Cârjan. Ţiganca face rost de „cheia păsărarului" şi toţi trei

---

134 Idem, p. 72

pleacă în căutarea căţelului pământului, „un puiandru cu părul fumuriu, năpârlit, vânjos, venit parcă din dosul stânei, de la o bătaie cu lupii, sorbind aerul cu limba şi aşteptând să-şi înmoaie botul într-o măsură de jintiţă”. Ea e curioasă dacă iubitul ei, Manole Mihai, mai trăieşte.

Căţelul pământului îi învaţă să meargă până la Ocna cocorilor, un fel de limb magic, unde se poate vorbi cu cei de pe lumea cealaltă. Turla face un ritual păgân, în urma căruia Ocna cocorilor apare din ape: „Valurile se liniştiră şi scăzură cu un stânjen, dezvelind doi stâlpi – unul cu apă de mare, altul cu apă dulce – între care atârna o perdea strălucitoare din solzi de ştiucă, având ţesut în mijloc un imens fluture Morpho aurora, albastru cu învieri negre, ornat la colţuri cu alţi patru fluturi mici care trăiesc în văile Fergana[...]. Peste pragul de sus domnea neclintit un peşte zburător, iar în cer, buşită de ambiţii indecente, luna luase forma peştelui mola – mola”.[135]„Umflată ca un palat, ocna cocorilor era caldă şi aerul din ea era înăbuşitor (de aici, probabil, şi numele ei), căci Turla, păşind peste prag, scoase una din cele şapte fuste ca să-şi şteargă sudoarea şi să-şi facă vânt pe obraji.”[136]

Ţiganca vorbeşte cu spectrul unui cunoscut mort, apoi, în faţa celor trei personaje, se derulează, ca pe un ecran panoramic, ultimele clipe de viaţă ale lui Manole Mihai, împuşcat de

135 Fănuş Neagu, op. cit., p. 199

136 Idem, p. 201

soţul gelos al uneia dintre ibovnicele sale. Turla îşi jeleşte iubirea înşelată, după care le mărturiseşte lui Don Pablo şi lui Cârjan cum s-a răzbunat ea pe necredinciosul Manole, culcându-se cu un şofer la câţiva paşi de rămăşiţele fostului iubit: „Iar tu, Manole Mihai erai numai la cinci sute de stânjeni mai jos, schelet de om pe-un schelet de cal [...]. Apa Dunării în care făceam acum dragoste cu băiatul ăla [...], tu n-ai ştiut asta niciodată, apa dragostei, apa aia nu te-a atins, a trecut pe de lături, ca să nu mai mori încă o dată sau ca să nu cumva să înviezi şi să mori şi iar să înviezi şi să mori."[137]

Dincolo de nisipuri, considerată de Nicolae Manolescu „bănulesciană avant-la-lettre" [138], este, probabil, cea mai cunoscută povestire a lui Fănuş Neagu, fiind preluată chiar şi în programele şcolare.

Textul are subtitlul „Tatălui meu, care-a aşteptat gârla", acţiunea situându-se în anul 1946, în timpul unei secete teribile: „Era în 1946, an de secetă cumplită. Şuşteru nu mai văzuse pic de tutun de patru zile. Ca să fumeze, într-o zi rupse un smoc de frunze de iederă din rugul care îmbracă faţa casei, le frământă între degete şi-şi umplu luleaua."Casa lui este pustie, pentru că nevasta, soacra şi copiii lipsesc: „Sunt după mâncare, îşi zise, s-au împrăştiat prin sat ca făina

137 Idem, p. 205

138 Apud Istoria critică a literaturii române, editura Paralela 45, Bucureşti, 2008, p. 1106

orbilor."[139]

Nimic nu se clinteşte sub arşiţa infernală. Satul este cuprins de o toropeală grea, specifică amiezilor târzii şi verilor prelungite. Şuşteru „privi uliţa în lung. În dreptul primăriei, o femeie aduna baligă într-o roabă ca să lipească prispa casei. Sub salcâmul de lângă podişca dată cu var, un câine se scutura de purici. La fierărie potcoveau un cal. Mirosea a copită arsă". [140]Râul secat, devenit o „omidă cenuşie" [141], este expresia desăvârşită a lipsei de speranţă a acestei comunităţi părăsite, pustiită de calamitatea arşiţei. Nisipul şi lutul sunt uscate, iar rădăcinile ierburilor atârnă de maluri într-o imagine suprarealistă de mare efect, amintind de tablourile lui Salvador Dalí. Treptat, în realitate se insinuează germenii fantasticului. Şuşteru este un bărbat cu puternice ascendenţe ludice, în comportamentul lui observându-se reminiscenţe ale unui model arhetipal. Astfel, el face semnul crucii pe nisip, într-o încercare disperată de a readuce bunătatea divină pe pământul pustiit.

Brusc, un călăreţ apare în zare, mânându-şi calul gata să-l omoare, dând o veste incredibilă, nesperată, că a plouat la munte şi vine râul, Buzăul. Năluca se şterge în zare, cum venise, pierdută „în fulgerările apei morţilor". Din acest moment Şuşteru trăieşte direct într-o altă lume,

---

139 Idem, p. 42

140 Fănuş Neagu, op. cit, p. 43

141 Idem, p. 43

agitându-se până la extrem, iluzia transformându-se pentru el în realitate virtuală, în vederea căreia personajul se pregăteşte intens: „Trebuie să dau luntrea la apă şi să curăţ şanţurile". [142]

La aflarea incredibilei veşti, toată lumea e cuprinsă de o euforie colectivă, fiind gata de sărbătoare, de parcă ar asista la o nouă creaţie a lumii: bat clopotele de la biserică, bărbaţii desfundă şanţurile pentru a capta apa în grădinile lor, femeile se îngrămădesc sub un oţetar, pentru ca apa să nu le tragă în vâltoarea lor, două dintre ele rostogolesc un pietroi mare, ca să aibă unde spăla. Un bătrân întinde cârlige de undiţă cu câte o jumătate de râmă pentru a prinde peşte. Oamenii îşi suflecă pantalonii, singurele haine ce le mai rămăseseră pentru ca să nu li se ude mai târziu. Şuşteru se pregăteşte în felul său de miracolul apei: cere tutun cât să-şi umple pipa, apoi îl ceartă pe bătrânul cu râme, nu cumva să sperie peştele din prima zi.

Până la căderea serii, peisajul rămâne însă neschimbat, cu pământul uscat până la un stânjen adâncime, iar tensiunea aşteptării determină schimbarea fizionomiilor: „Le sticleau ochii în cap. Bărbile, vinete ca magiunul de prune, îi făceau fioroşi". [143]Este lansată ideea că apa a fost blocată în satele de sus, din amonte, pentru a fi folosită de „hoţii de morari" [144], care îşi fac rezerve în iazurile

142 Idem, p. 44
143 Fănuş Neagu, op. cit., p. 45
144 Idem, p. 45

lor. Găsirea apei devine, astfel, în micul sat, o căutare iniţiatică, la fel ca a Sfântului Graal, pentru că numai lichidul vital poate determina revenirea vieţii la normal. Douăzeci de călăreţi în frunte cu Şuşteru pleacă să vadă ce s-a întâmplat, „ca o unitate de cavalerie în aşteptarea semnalului de atac”. [145]

Şuşteru trăieşte o dramă profundă, dezvăluită de mirajul apei şi de dorinţa obsesivă a transformării iluziei în certitudine şi a suferinţei mă bucurie. Încercarea este însă sortită eşecului încă de la început, iar semnele escatologiei se înmulţesc: luna este „galbenă şi văluritā ca obrazul unei bătrâne” m, doi cai frânţi de oboseală sunt lăsaţi în urmă, morţi, după ce fuseseră „beliţi” din ordinul lui Şuşteru. În faţa oamenilor „câmpul răsufla fierbinte”. Apa este însă o iluzie, un fel de Meka cerească. La prima moară, iazul este „pleşuv”, în timp ce la a doua iazul era gol, iar stăvilarul pe jumătate umplut cu ţărână. Mirajul este cu atât mai mare, cu cât cârdul de raţe venit poate, după cum spun oamenii, dinspre iaz, dă impresia suprarealistă de belşug. Încet, încet, însoţitorii lui Şuşteru renunţă, învinşi, punându-şi topoarele de o parte şi plecând înapoi. Căutarea este o încercare de transcendere a lumii cunoscute. Seceta domină în continuare, în pofida tuturor încercărilor: „albia râului se vedea întinzându-se drept înainte – o dâră de cretă ce nu

145 Idem, p. 46

se mai isprăvea nicăieri.”[146]

Şuşteru este un personaj situat într-o irealitate îndepărtată: el este epuizat de efort, dar continuă să caute, ca un straniu Don Quijote, fără succes, apa dătătoare de viaţă, într-un peisaj pustiit, aducând aminte de filmele S.F. care descriu viitoruri distopice: „Privea luna ce se ofilea pe muchia aceluiaşi deal, ridică braţul fără mânecă şi lovi calul pe gât, cu dârlogii. Simţea mereu în faţă răcoarea valurilor”. [147]

Finalul, incert, lasă nuvela într-o aşteptare nerezolvată. Prin efectele pe care le creează, proza lui Fănuş Neagu se înscrie astfel, într-o nouă etapă, de explorare a unor modalităţi care se conturează timid în literatura deceniului 6.

4. Ştefan Bănulescu. Întemeierea şi disoluţia spaţiului fabulos arhetipal

Universul prozei lui Ştefan Bănulescu se conturează odată cu apariţia, în anul 1965, a volumului *Iarna bărbaţilor,* în care se regăsesc nuvele publicate anterior în *Gazeta literară* şi *Luceafărul*: *Mistreţii erau blânzi, Dropia, Satul de lut, Vară şi viscol, Masa cu oglinzi, Gaudeamus*.

„Nu mai e Glăvan Laliu/ Laliu, ţambalagiu,/ Nu mai e de-un an şi-o lună / Şi ţambalul tot mai sună./ Cântă-n grâu şi-n iarbă verde / De văzut nu se mai vede”… – aceste versuri sunt emblematice pentru felul în care o lume de mult apusă rămâne vie peste timp, trecută printr-o dublă

146 Fănuş Neagu, op. cit., p. 47

147, 9S Idem, p. 47

transfigurare: mai întâi, prin intermediul mitului sau al legendei şi apoi artistică, prin literatură. Acesta poate fi considerat chiar principiul generator în baza căruia Ştefan Bănulescu a reuşit să îşi articuleze universul imaginar din *volumele Iarna bărbaţilor* (nuvele), *Cântece de câmpie* (versuri) şi *Cartea de la Metopolis* (roman).

Pentru o mai bună înţelegere a pilonilor de rezistenţă din proza lui Bănulescu, este necesară o privire asupra contextului istoric şi a receptării volumului *Iama bărbaţilor*. *Lunga iarnă dogmatică* premergătoare anului 1964, a avut ca principiu fundamental de funcţionare impunerea „realismului socialist" în literatura română, adică a unui tipar clişeizant şi reducţionist cu rolul de legitimare ideologică, al cărui efect a fost sterilitatea la nivelul estetic, cu câteva excepţii: „Literatura suportase, în anii anteriori, o traumatizare de proporţii, resimţită totuşi diferit, ca efecte, de poezie şi de proză. Am mai vorbit despre faptul că, spre deosebire de poezie, anulată în chiar substanţa ei generatoare care este trăirea lirică, proza a izbutit să fructifice, în plin dogmatism, un filon de creaţie din care s-au născut câteva cărţi viabile, în totul fragmentar."[148]

E de la sine înţeles că, într-o astfel de epocă, modalităţi literare concurente realismului socialist, între care şi proza fantastică, nu puteau fi considerate decât ostile regimului, tributare

148 G. Dimisianu, op. cit., p. VII

„vechi orânduiri”, după acelaşi principiu conţinut în sloganul „cine nu e cu noi e împotriva noastră”; raţiunile erau evidente: „Pe urmele lui Lenin, care socotea, din perspectiva unui mesaj direct şi accesibil, că ficţiunea de tip fantastic şi parabolic e o dovadă de laşitate pentru un scriitor comunist, ideologii partidului, atenţi la voga occidentală a unei asemenea literaturi, au respins mult timp orice abatere de la simplitatea narativă”[149]

Cu toate acestea, „mugurii evazionismului” nu au întârziat să apară chiar înaintea anului 1964 (cf. Declaraţia din aprilie), ca o consecinţă a unei rezistenţe – timide – la modelul oficial, dar mai ales a slăbirii supapei de presiune la nivel politic.

S-au constatat, astfel, câteva direcţii distincte, reprezentate de prozele unor autori (Zaharia Stancu, Eugen Barbu, Nicolae Breban, Marin Preda) debutaţi deja, dar mai ales de generaţia prozatorilor tineri de la începutul anilor ’60) D.R. Popescu, Nicolae Velea, Fănuş Neagu, Ştefan Bănulescu, Sorin Titel), care nu vor reacţiona manifest faţă de literatura de propagandă, ci prin „opunere elastică.”[150]

În cronica de întâmpinare a volumului *Iama bărbaţilor*, Lucian Raicu izbuteşte să prezinte un Ştefan Bănulescu devotat artisticeşte cerinţelor reflectiste, pentru a putea vorbi, pe ocolite, de

---

149 Eugen Negriei, Literatura română sub comunism, Editura Fundaţiei PRO, Bucureşti,2003,
p. 151

150 G. Dimisianu, op. cit., p. VIII

substanţa mitică a nuvelelor autorului: „Sunt, fireşte, realităţi *în iarna bărbaţilor*, însă scrutate cu atâta neabătută şi pregnantă gravitaţie, încât capătă conturele şi densitatea unei existenţe imaginare. [...]. Scoase din ritmul evoluţiei istorice, fapte petrecute cu abia câteva decenii în urmă, în câmpia munteană, prin bălţile Dunării, prin sate şi târguri situate de-a lungul fluviului, la câteva zeci de kilometri de centrul civilizaţiei orăşeneşti, capătă dimensiuni de lume străveche, mitică, zbătându-se în captivitatea milenară a naturii."[151]

Prin acest joc care pendulează între discursul pe linie şi aprecieri – uneori îndrăzneţe – despre substratul mitic al nuvelelor, criticul se repliază în necesarul „reproş" pentru finalul neconvingător din *Mistreţii erau blânzi* şi pentru familiaritatea cu care Condrat i se adresează mistreţului cu numele de Vasile: „Finalul puternicei nuvele este însă neconvingător. Apar turme de mistreţi, aduşi de ape, şi oamenii sunt cuprinşi de o linişte în care autorul simbolizează destul de artificial tăria lor..." Fireşte că o interpretare despre semnificaţia religioasă a numelui de „Vasile", care trimite la noaptea Anului Nou, când se poartă măşti închipuind mistreţi (Vasilca), nu ar fi fost posibilă. Înţeles în manieră realistă, ignorând însuşi titlul şi sensul nuvelei, finalul apare într-adevăr neconvingător...

---

151 Gazeta literară, 5 august, 1965

În aceleaşi piruete de tip replierea-îndrăzneală, termenul de «fantastic», cel mai potrivit pentru aceste proze, este totuşi plasat printr-o întorsătură de condei cu înfăţişare de reverenţă oficială: „Din vorbe de aparenţă obscură, schimbate mai ales între cei din fruntea convoiului pornit enigmatic prin noapte la dropie, reconstituind un univers aproape magic, din care nu lipsesc determinările sociale, dimpotrivă, însă acestea sunt transfigurate subtil, condiţia de viaţă din trecut a satului românesc fiind absorbită într-o fantastică naraţiune”. [152](Şi nu „naraţiune fantastică”, aşa cum ar fi fost mai potrivit!)

Concluzia care se impune în urma scurtei prezentări a contextului pentru anul 1965 reiese destul de clar: printr-un pact tacit între putere şi literatură, aceasta din urmă avea permisiunea de a devia de la canonul realismului socialist, abordând, de exemplu, genul fantastic, dar numai în haine de cenuşăreasă şi fără derogări făţişe de la discursul oficial.

Nuvelele apărute în prima ediţie a volumului *Iama bărbaţilor*, completate în ediţiile următoare cu versurile din „Cântece de câmpie” şi cu alte nuvele (*Vieţi provizorii* şi *Casa cu ecouri târzii*) îl consacră pe Ştefan Bănulescu drept un continuator al geografiei simbolice a lui Anton Pann şi Panait Istrati: „Opera lui Ştefan Bănulescu se caracterizează printr-un profund sentiment al

---

152 Idem

locului […], nemuritoarea câmpie a Dunării răbdătoare cu excesele climei şi sublimată de imaginaţia colectivă într-o multitudine de mituri şi legende […], un carusel cosmopolit, de o mare bogăţie, pe care Panait Istrati l-a făcut, primul, cunoscut Occidentului”. [153]

Aceste nuvele nu înfăţişează însă un spaţiu geografic real şi nici nu reprezintă doar un pretext pentru a da la iveală folclorul obiceiurilor: „... puternicul element etnografic nu este în toate, decât humusul pe care creşte un univers imaginar, deopotrivă mitic şi realist.”[154]

În ceea ce priveşte relaţia cu proza fantastică românească apărută în perioadele anterioare comunismului, nuvelele lui Ştefan Bănulescu „anunţă refacerea legăturii întrerupte cu acea linie a prozei interbelice româneşti reprezentată de Vasile Voiculescu şi Mircea Eliade”. De asemenea, s-a observat faptul că Ştefan Bănulescu se apropie, prin spaţiul geografic şi moral de proza lui Fănuş Neagu, fiind însă „mai strunit stilistic” decât acesta.

Modalităţile prin care autorul creează fantastic sunt evidente în primele două nuvele din volum, *Mistreţii erau blânzi* şi *Dropia*, acestea fiind şi cele mai reuşite din punct de vedere

---

153 Georgeta Horodincă, Prefaţă la volumul Un regat imaginar, editura ALLFA, Bucureşti,
1997, p. VII

154 N. Manolescu, Literatura română postbelică. Proza. Teatrul, editura Aula, Braşov, 2001, p. 145

stilistic.

Mistreţii erau blânzi are un subiect simplu (înfruntând apele revărsate ale Dunării, pescarul Condrat şi soţia sa, Fenia, însoţiţi de diaconul Ichim, caută un loc în care să-şi îngroape copilul), însă naraţiunea supradimensionează fiecare gest, generând o atmosferă eshatologică, de sfârşit al lumii. Bănulescu se foloseşte de acest mit primordial, ca şi ceilalţi scriitori ai generaţiei sale: „Generaţia 60 presimte că trebuie să o ia de la capăt şi o face cu mândrie, uneori cu tupeu. Orgoliul ei este de a se sprijini pe pământul fier al miturilor primordiale-[...]. Natura înghite, „consumă”. Mitul resurecţiei, cel din *Iona*, cel din *Marea Roşie* funcţionează fără greş şi în opera lui Bănulescu.”[155]

Revărsarea apelor simbolizează potopul biblic, iar barca lui Condrat devine o altă Arcă a lui Noe, care nu mai are funcţie salvatoare, ci aceea de a face posibilă îndeplinirea ritului funerar. Condrat, Fenia şi copilul lor trimit la triada Sfintei Familii, consacrată de creştinism (Tatăl, Maica şi

Pruncul), iar diaconul Ichim reprezintă o ipostază desacralizată a spiritului. Celelalte personaje ale nuvelei întruchipează, la rândul lor, forţe arhetipale: cei doi ţigani lăutari posedă forţa abisală a cântecului (de asemenea, desacralizată, deturnată de la sensul ei iniţial), iar Vica, femeia

155 Cornel Ungureanu, Proza românească de azi, editura Cartea Românească, Bucureşti, 1985, p. 476-477

care îi atrage irezistibil pe bărbaţii din sat, alungată pe dunele de nisip, întruchipează erosul şi forţa vitală.

Nuvela conţine alte două elemente cu încărcătură sacră: stejarul (arborele vieţii, axis mundi) care, smuls de furtună, semnifică haosul şi mistreţii (animalele sacre ale sărbătorilor din preajma Anului Nou), care vestesc refacerea lumii după potop. Doar prin funcţia mitică se explică reacţia bruscă de veselie a bărbaţilor, fiindcă astfel ei ştiu că au depăşit tragedia.

În plan artistic, aceasta se traduce ca un un triumf al creaţiei asupra haosului. „Dacă apele simbolizează inconştientul, am putea descifra în aceste proze o victorie a conştiinţei individuale. Sunt opere despre conştientizare, despre ieşirea din informai, despre un timp al civilizaţiei. Opere ale începuturilor, ele vorbesc despre o lume elementară.”[156]

La rândul ei, Vica îşi recapătă statutul sacru: plânsul ei are funcţia de bocet ritual („...copilul era astfel omenit de plânsul tânăr al fetei”) şi tot Vica îndeplineşte ritualul înmormântării copilului, la şcoală.

Peregrinările femeii, despre care vorbesc legendele, nu sunt nici ele lipsite de sens simbolic, reprezentând ipostazele moarte-regenerare (recluziunea în insulă semnifică moartea, apariţia în Babadag-revenirea la viaţă), amintind de

156 C. Ungureanu, op.cit., p. 476

întruchipările mitice ale zeiţei Demetra pentru unele dintre personajele feminine din prozele lui Mircea Eliade.

Există şi în *Mistreţii erau blânzi*, mai dezvoltată decât în celelalte nuvele şi adusă la nivel de măiestrie artistică în *Cartea de la Metopolis*, tehnica glisării în fantastic prin intermediul legendei (un personaj povesteşte ceea ce ar fi auzit de la alţii şi, prin spunere, dimensiunile temporale şi evenimenţiale se modifică).

Modalităţile prin care autorul creează fantastic *în iarna bărbaţilor* (*supradimensionarea unui efect*-arşiţa, potopul, specific unui spaţiu anume, *crearea unei ţesături mitico-simbolice* în paralel cu cea realistă, *utilizarea „legendelor”*, a poveştilor spuse de oamenii locului pentru ambiguizarea naraţiunii) sunt reluate şi diversificate în *Dropia* şi în celelalte nuvele.

Procedeul *călătoriei iniţiatice* („Călătoriile sunt, la Bănulescu, de fiecare dată iniţiatice” [157]), prezent în *Mistreţii erau blânzi*, este întrebuinţat cu mai mare efect în *Dropia*, întrucât aici el se împleteşte cu motivul străinului, utilizat ca pretext pentru spunerea poveştii fabuloase. În drumul lor *la dropie* (numele locului unde trăieşte pasărea râvnită de toţi), Miron îi spune o poveste străinului, trăită sau visată de el însuşi. Aceasta nu este o simplă relatare, ci un mănunchi de alte

157 N. Manolescu, op.cit., p. 146

stranii naraţiuni ţesute pe firul principal, care accentuează caracterul fantastic al întregului: „În nuvele, toată lumea vorbeşte, pe un fond adânc de incomunicare. Abundenţa vorbirii nu lămureşte nimic; de obicei, ea sporeşte necunoscutul."[158]

Modalitatea este acumularea, *boule de neige*, pornind de la declaraţii aparent banale, se nasc istorisiri fabuloase. De la constatarea despre secetă (o altă constantă a prozei lui Bănulescu), se ajunge la strania poveste a lui Fluierea; Corbu este lung de parcă s-ar fi învelit cu umbra lui de seară şi vorbeşte în cântece; un altul este poreclit „spionul Mariei Tereza", ca să nu intre nici măcar în cuvintele îngăduitoare ale Ecleziastului: ce a mai fost, este, ce a mai fost va fi. Oamenii se împart în neamuri şi fiecare neam are un dar sau un defect caracteristic. În fine, dropia, pasărea mult râvnită, este la rândul ei o creatură aproape fabuloasă: „Dropia nu se poate prinde nici vara, nici toamna, e greu şi de zărit, stă la capăt de mirişte, în soare. Şi în soare nu te poţi uita. Numai iarna pe polei o poţi atinge, când are aripile îngreunate şi nu poate zbura şi seamănă la mers cu o găină [...]. De multe ori, când e polei nu-i dropie, şi când e dropie nu cade polei."[159]

Neamurile pornite în toiul nopţii la dropie reiterează un ritual arhaic al vânătorii, iar dropia devine o fantasmă, un miraj care nu poate căpăta

---

158 Idem, p. 146

159 Ştefan Bănulescu, Un regat imaginar, editura ALLFA, Bucureşti, 1997, p. 43

consistenţă decât pentru cei aleşi. Povestea lui Miron ambiguizează şi mai mult simbolul dropiei. Pornit în căutarea fetei iubite din tinereţe, căsătorită între timp cu un bărbat din neamul lui Dănilă, Miron se duce la pândarul Petre Uraru şi la nevasta lui, Victoria. Despre Victoria (cea „cu mintea zburătoare din neamul lui Pepene” [160]), aflăm că, după vorba lumii, i s-ar fi potrivit lui Miron. Acesta încearcă să afle ce s-a întâmplat cu fosta lui iubită, iar din poveştile Victoriei, auzite, la rândul ei, de la alte fete, reiese că aceea pe care el o caută are copii prea vârstnici pentru anii ei de căsătorie şi, mai mult, nimeni din sat nu o cunoaşte. În paralel cu această istorie, se strecoară vorbe bizare despre dropie: Petre, bărbatul Victoriei, nu a văzut niciodată dropia (o spune tot Victoria); Miron *vrea* să prindă dropia.

Pe măsură ce povesteşte, femeia trece printr-o transformare miraculoasă, devenind din ce în ce mai frumoasă, iar obiectele casei par impregnate de o vrajă, ca şi cum urmează să participe la un ritual. Singurul mod de a o vedea pe fata iubită este - spune Victoria - să-l găsească pe Dănilă când fură fân, noaptea pe lună plină, cu toată familia. În acest punct, simbolistica fată-dropie devine evidentă. Povestea intră însă într-un mister de nedezlegat: „Când s-a lăsat noaptea, împreună cu Victoria am aflat de aproape mirosul de pelin de sub pernă”. Miron găseşte dropia (dragostea),

160 Idem, p. 45

dar aceasta nu este fata pe care crezuse că o caută şi, după realizarea miracolului, pare să nu fie nici măcar Victoria: „Femeia s-a întors cu faţa spre mine; avea părul veşted, nasul ascuţit şi gura pungă. Nu mai era ea, Victoria."[161]

Cântecele îngroaşă ţesătura fantastică – ele spun poveşti care migrează de la o naraţiune la alta. Nu întâmplător, Ştefan Bănulescu a inclus volumul *Cântece de câmpie* în ediţia definitivă a nuvelelor. Împreună, scrierile susţin edificiul intricat al *Cărţii de la Metopolis* şi întreg universul ficţional al lui Ştefan Bănulescu, care, aşa cum a remarcat critica, însemna mai mult decât crearea unei atmosfere stranii la nivel literar; miza artistică presupunea, de fapt dorinţa „de configurare a unui teritoriu imaginar, dar validat estetic, cu geografia, geologia, demografia, cu istoria şi istoriile lui" [162], după modelul profitabil al prozelor lui William Faulkner sau chiar Garda Márquez.

Personajele numeroase ale cărţii (Milionarul – cel care scrie cartea, deci o instanţă auctorială), generalul Marosin, Iapa-Roşie, Aram Telguran, generalul Glad, Fibula, Guldena, Gora (mama Fibulei), Bazacopol, Emil Havaet, Filip Lăscăreanu zis Umilitul, Constantin Pierdutul I-ul, Andrei Mortu', Polider, îşi intersectează povestea destinelor pe mai multe paliere temporale ce

---

161 Idem, p. 48

162 Eugen Negriei, Literatura română sub comunism, editura Fundaţiei PRO, Bucureşti,2003, p. 329

semnifică însăşi naşterea şi moartea aşezărilor din această geografie imaginată, după modelul marquesian, pornind de la cadrul real al ţinuturilor Bărăganului şi Dobrogei stăpânite de/ învecinate cu Dunărea.

Pe lângă tehnicile folosite anterior în nuvele, Ştefan Bănulescu complică substanţa fantasticului cu altele noi: *structuri denaturate ale basmului*[163], *reluarea unor personaje din nuvele* (Andrei Mortu', Constantin Pierdutul I-ul, Bazacopol, Emil Lăscăreanu, Milionarul, topometristul); *o geografie simbolică* (oraşele Mavrocordat şi Metopolis, Cetatea de Lână, Insula Cailor, Dicomesia) şi, mai ales, *ţesături nesfârşite de istorii şi legende* („...dreptul Povestitorilor de a fabula devine sacru. Ei, ca artişti ai cuvântului, ar fi creatorii noii epoci [...]. Cartea Milionarului instaurează domnia imaginarului..." Milionarul, cel care îşi asumă rolul de a scrie cartea în care trebuie să înfăţişeze destinele tuturor personajelor, este un alter-ego al autorului („... sarcina Milionarului, când îşi scrie cronica, rezidă într-o cernere permanentă a faptelor şi a versiunilor despre ele. Tema vieţii şi tema cărţii sunt deci asemănătoare: o viaţă care reintră necontenit în legendă, o cronică alunecând necontenit în ficţiune."[164]

1632 ,6 Cf. N. Manolescu, Arca lui Noe, editura Gramar, Bucureşti, 1999, p. 614

164 N. Manolescu, Arca lui Noe, editura Gramar, Bucureşti, 1999, p. 620

Nu întâmplător, porecla personajului este „Milionarul”: el nu reprezintă altceva decât un depozitar al poveştilor despre alţii, aşadar el este bogat din acest punct de vedere. Locuieşte în afara Metopolis-ului, pe o platformă de unde se vede întregul ţinut, prin urmare, statutul lui este acela al străinului, al imparţialităţii, având ca efect cuprinderea panoramică: „Autorul include partitura străinului în textul romanului şi rezultatul este accentuarea viziunii cosmice”. [165]

Între viziunea cosmică, fundamentală pe un continuum întemeiere-distrugere, şi naraţiunile de început şi de sfârşit ale *Cărţii de la Metopolis* există o strânsă legătură. Începutul romanului, printr-o secvenţă în care fostul deţinut Glad intră în Metopolis împreună cu o roată (obiectul cu care va înfiinţa o fabrică de lumânări), nu reprezintă altceva decât o metaforă a întemeierii.

Finalul romanului, care relatează (şi comentează) misterioasa dispariţie a lui Filip Umilitul, conţine o parabolă a sfârşitului, dar şi a persistenţei memoriei prin legendă.

Acestei duble perspective îi corespunde, aşa cum s-a observat, un registru dublu - grav şi ironic - care creează o permanentă concurenţă între grandoare şi decrepitudine, între mit şi istorie („Cele două perspective, una realistă şi demitizantă, cealaltă maiestuoasă şi legendară, se întâlnesc şi se completează. Ele se opun de

---

165 N. Manolescu, Literatura română postbelică. Proza. Teatrul, editura Aula, Braşov, 2001, p. 147

asemenea una alteia şi se ruinează reciproc.”[166]

Din perspectiva mitică, Metopolis-ul pare o replică în miniatură a vechiului Bizanţ, atribuindu-şi chiar descendenţă bizantină: autorul piesei de teatru „O feerie bizantină”, ce urmează să fie prezentată cu mult fast în deschiderea serbărilor metopolisiene este convins să introducă pe afiş personaje din Metopolis.

Din perspectiva ironică, însă, personajele din piesă au câte un dublu negativ, ca şi cele din roman („Fiecare personaj reprezintă contrafacerea sau imitaţia degradată a unui erou veritabil[...].”[167]

Cu toate acestea, registrul ironic este atenuat de semnificaţii mai profunde ce se degajă din atmosfera decadentă a Metopolis-ului. Prin parabola începutului şi a sfârşitului, scriitorul construieşte un *mit al morţii*, care pătrunde insidios în poveştile personajelor.

Există, mai întâi, un fel de scleroză psihologică a locuitorilor, care dau porecle noilor-veniţi, porecle ce rămân în mentalul colectiv pentru totdeauna, generând un invariabil determinism. Generalul Glad, care este de fapt un fost deţinut în închisorile Marmaţiei, trebuie să urmeze cu stricteţe un comportament anume

166 Georgeta Horodincă, Prefaţă la volumul Un regat imaginar, editura ALLFA, Bucureşti, 1997, p. XIII

167 Eugen Negriei, Literatura română sub comunism, editura Fundaţiei PRO, Bucureşti, 2003,
p. 330

pentru a nu primi o poreclă înjositoare, ci una care să îl consacre ulterior pentru totdeauna printre metopolisieni.

Abia după o perioadă de munci istovitoare, în care nu are voie să se arate pe străzile Metopolisului, el capătă permisiunea să îmbrace uzatul costum de general, care îi conferă porecla onorabilă de „Generalul Glad”. Iapa Roşie, în schimb, este o poreclă dezonorantă, care se va păstra chiar şi atunci când purtătoarea ei va ajunge o femeie foarte bogată, cea mai influentă negustoreasă din Metopolis.

Moartea ca etapă finală a decrepitudinii este sugerată de săpăturile generalului Glad în căutarea marmurei roşii, care creează o replică subterană a Metopolisului. În acest Metopolis subpământean, simbol al Infernului, se adună hoţii, jefuitorii, declasaţii social şi cei numiţi, nu întâmplător, „Păcatele lumii” - generaţiile de copii de pripas care formaseră ani la rând cortegiul preotului „Viaţă Amărâtă”. Aceşti oameni ai catacombelor îi pradă şi îi fură pe metopolisieni chiar în pragul celor mai fastuoase sărbători ale ţinutului, devenind artizanii unei adevărate Judecăţi de Apoi.

Mitul morţii are, la rândul său, antidotul legendei. Filip Lăscăreanu, plecat dintre dicomesieni de la vârsta de 9 ani, ajuns savant ilustru, se reîntoarce în ţinuturile natale pentru a muri. Solemnitatea de final se transformă însă în farsă şi ridicol, Filip Umilitul fiind răpit pe rând de

rudele îndepărtate, care îşi revendică, din mândrie de clan, dreptul ca bătrânul să moară în casa lor. Filip Umilitul reuşeşte să evadeze, îmbrăcat în zdrenţe, rătăcind prin Insula Cailor şi prin împrejurimile Dicomesiei, iar dispariţia sa creează legende contradictorii: uzurpatorul Emil Havaet îi poartă hainele şi se comportă ca şi cum el însuşi ar fi bătrânul, lăsându-i pe ceilalţi să creadă că Filip Umilitul a murit; pe de altă parte, nepotul Umilitului, Ştefan Apostatul, susţine că bătrânul a fugit la Viena, de unde se va întoarce iarăşi să moară în Dicomesia. Ca argument imbatabil, îi spune lui Havaet că un dicomesian veritabil, aşa cum este şi Filip, nu poate muri şi nu poate fi îngropat niciodată fără pălărie, obiect vestimentar pe care şi-l însuşise Havaet. Argumentul funcţionează, ca dovadă Havaet cade într-o dambla, ajungând în ipostaza decrepită a Umilitului: el îmbracă pijamalele bătrânului, se lasă îngrijit de Zoe Lucescu, pe care o transformă chiar în ţiitoare. Faptele lui Havaet nu reuşesc decât să susţină legenda nemuritorului bătrân. Se produce, astfel, un transfer mitic. Havaet Uzurpatorul ajunge un bătrân ramolit şi libidinos, iar Filip Umilitul, evadat de sub escorta Zoei Lucescu, îşi regăseşte libertatea în ţinuturile Dicomesiei, devenind un fel de Jidov rătăcitor.

Destinul lui Filip Umilitul simbolizează destinul Metopolisului: moartea, sfârşitul fizic este depăşit, transfigurat prin legendă, intrând în eternitate.

Povestea acestui ţinut rescrie o parabolă a puterii mitului, prin care orice loc sau aşezare geografică, oricât de neînsemnat sau umil ca dimensiuni, reface în destinul său ascensiunea şi decăderea unui imperiu. Pretenţiile metopolisienilor şi mavrocordaţilor de recunoaştere a descendenţei bizantine pot fi ridicole sub raportul dimensiunilor şi chiar din punct de vedere istoric, fiindcă se specifică în naraţiune că oraşul Metopolis nu a fost menţionat niciodată în vreo cronică antică grecească sau bizantină, însă aceste pretenţii ale paternităţii ilustre devin un tipar, un cadru care dă locuitorilor iluzia gloriei, iar sfârşitul oraşului capătă, astfel, o aură legendară.

La rândul său, mitul întemeierii redimensionează istoria, trimiţând naraţiunea în fantastic. O astfel de viziune mitică apare în romanul marquezian *Un veac de singurătate*. În *Cartea de la Metopolis*, însă, mişcarea narativă este inversată, dinspre sfârşitul implacabil către zorii civilizaţiei, realizată sub forma unor flash-back-uri, a unor poveşti despre personajele esenţiale şi vieţile lor legendare.

Dubla perspectivă, umană decadentă şi mitic-grandioasă, semnalată de critică, se pliază pe conceptul de *coincidentia oppositorum* pe care Mircea Eliade îşi întemeiază proza fantastică. Dar spre deosebire de proza eliadească, în care accentul cade pe dimensiunea sacră camuflată în formele profanului, în romanul lui Bănulescu

perspectiva rămâne ambivalenţă până la capăt.

5. Sorin Titel. Realismul magic al spaţiului bănăţean înaintea deceniului opt al secolului XX Sorin Titel fusese interesat mai mult de experimentele literare la modă, cărţile sale reflectând fidel noile tendinţe, de la atmosfera pur ficţională şi până la „noul roman”.

Odată cu ciclul romanesc inaugurat de *Ţara îndepărtată* (1974) şi continuat apoi cu *Pasărea şi umbra*, (1977), *Clipa cea repede* (1979) şi *Femeie, iată fiul tău* (1983), se observă în scrisul său un interes crescând pentru fantasticul de inspiraţie biblică sau onirică şi grija de a construi un teritoriu fictiv propriu, un fel de Yoknapatawpha românească, situată într-un Banat mitico-simbolic, în care timpul e învins de forţa povestirii, spaţiu având ca trăsătură particulară izolarea, eroii trăind într-un loc căruia îi lipseşte contactul cu noul, cu ineditul, cu ideea de schimbare în general.

Camuflarea vieţii cotidiane prozaice în mit nu este o noutate în epocă. O va face la noi atât Fănuş Neagu, cât şi Ştefan Bănulescu. Scopul este unul clar: fuga de dogmatismele canonului oficial. În cazul tetralogiei lui Sorin Titel, miticul şi simbolicul sunt maniere de ieşire din contingent, de reafirmare a farmecului poveştilor frumoase, spuse într-o tonalitate discretă, volumele fiind „nişte divanuri persane în care toată lumea spune

şi ascultă poveşti."[168]

Arhitectura narativă a mitului este făcută în relaţie cu visul şi povestea. Apropierea de realismul magic al literaturii latino-americane (Márquez, Vargas Llosa) se face prin parafrazarea parabolei biblice şi prin vocaţia personajelor de a trăi simplu şi de a pălăvrăgi, de a sporovăi, de a-şi construi viaţa din gesturi şi cuvinte mărunte. Mulţi dintre eroii săi sunt nişte *povestaşi*.

Evaziunea în irealitate se realizează în proza lui Titel prin intruziunea fantasticului în planul realist al naraţiunii, ambiguitatea voită a situaţiilor şi personajelor, motivul dublului, relatarea aceluiaşi fapt în mai multe oglinzi subiective, proliferarea naraţiunii, înmulţirea celulelor epice, tehnica înlănţuirii progresive.

Ţara îndepărtată evocă o lume strict determinată în timp şi spaţiu, Banatul în timpul şi imediat după cel de al doilea război mondial, având ca temă principală copilăria. Întregul roman e o discuţie interminabilă despre tot şi nimic, trecându-se de la probleme grave, cum ar fi moartea sau războiul, la dialoguri spumoase despre secretele artei culinare.

Cel care dă un sens întâmplărilor, unificând firele narative aparent disparate este Andrei, naratorul-copil. Sorin Titel se foloseşte de perspectiva inocentă asupra evenimentelor oferită de Andrei ca de o cale de construire a unei utopii

---

168 Nicolae Manolescu, Istoria critică a literaturii române, editura Paralela 45, Bucureşti, 2008, p. 1120

asupra unei lumi dispărute, o lume în care pofta şi savoarea conversaţiilor creează senzaţia unui basm, a unui spaţiu-timp mirific, care înţelege astfel să se sustragă tumultului istoric al vremurilor trăite.

Eugen Simion este de părere că „lipseşte la Sorin Titel ceea ce am putea numi anticamera fantasticului. Deplasarea se face fără niciunul din acele semne premonitorii din naraţiunea fantastică tradiţională (atmosferă stranie, oră imprecisă etc.). Ideea este că fantasticul este o formă de existenţă a realului."[169] Acest lucru se observă în *Pasărea şi umbra*, în care este vădită atât plăcerea personajelor de a nara, cât şi capacitatea lor de a fabula, de a imagina lumi paralele chiar pe fundamentul celei reale.

Fuga de realitate dă naştere necesităţii de a fantaza. Există în roman un personaj în cazul căruia realitatea concurează fantezia, Honoriu Dorel Raţiu. El zăreşte în turnul unui castel un cocoş de dimensiuni monstruoase,»»» un adevărat mutant, fapt ce îl face să se extazieze. Honoriu Dorel Raţiu pictează fantastica fiinţă, modificându-i câteva trăsături, într-un spirit aproape oniric. Nimeni, gândeşte personajul, nu îşi imaginează asemenea proporţii pentru o pasăre aşa banală. Dar ea există. Natura fabuloasă se răzbună însă cumplit.

Deznodământul e la un pas de tragicomedie.

---

169 Eugen Simion, Scriitori români de azi, voi. 4, editura Litera, Chişinău, 1997, p. 61

Giganticul cocoş, văzându-şi reprezentarea pe pânză, se înfurie, atacând atât opera cât şi creatorul. Imaginea orătăniei dezlănţuite aminteşte de *Păsările* lui Hitchcock. Modelul real se revoltă împotriva ficţiunii, încercând să distrugă voinţa care se aplecase imaginar asupra lui, voind să-l ucidă pe cel ce îi *furase* chipul.

În *Clipa cea repede* povestirea domnişoarei Ana despre nunta părinţilor anunţă legătura cu realul, dar felul în care istoriile se repetă ulterior, prin situaţii similare şi destine asemănătoare, relatate de personaje pitoreşti ca Nuşca, fac din naraţiune o modalitate de subzistenţă în faţa presiunilor istoriei. Actul narării nu are elemente spectaculoase, iar destinele seamănă mult între ele.

În acest roman se continuă ideea de a nara mult, dar mai ales de a conversa mult. În cele şase capitole povestirile proliferează uluitor, ritmul desfăşurării lor e mereu înteţit printr-o tehnică specială de introducere în scenă a naratorilor: Nuşca sau Persida, ambele naratoare ale istoriei personajului Ana, prezintă subiectul sub semnul incertitudinii, al vagului, astfel încât acest personaj pare mai mult mort decât viu.

Pusă sub semnul fantasticului sau doar al bizarului, naraţiunea lui Sorin Titel reuşeşte să relativizeze timpul real, ale cărui coordonate sunt estompate de un timp epic-fabulatoriu, fără repere, care are ca prioritate continuitatea istorisirii, actul ei neîntrerupt ce-şi pune pecetea

peste contextul crud al cotidianului. Acestea sunt ingredientele introduse de scriitor pentru ca utopia realizată să-şi câştige autonomia în faţa cotidianului care corodează vieţile personajelor.

Femeie, iată fiul tău aduce o intensificare a perceperii concretului, o sporire a elementului evocator, pedalând concomitent pe numeroase evadări în fantastic. Tema fundamentală este maternitatea. Titel urmăreşte aspecte diverse ale acesteia, modul în care ea afectează profund destinul femeii şi, într-o manieră mai subtilă, pe cel al bărbatului.

Romanul construieşte, folosind metoda contrapunctului, câteva destine care par să evolueze, cel puţin până la un punct, în paralel. Simbolistica lor depăşeşte însă cazul particular, iar titlul, preluat din *Evanghelia lui Ioan*, aduce în prim-plan o structură arhetipală: relaţia mamă-fiu, care prezintă contingenţe cu sacrul. În afara titlului există şi alte elemente ce fac trimitere la textele biblice: numele unor personaje (Petre, Pavel, Simion, Marcu) sau frecventele referiri la repertoriul artistic al sacralităţii. Simbolurile sunt transparente: *Mama*, *Fiul* adus ca jertfă lumii, modul discret în care lumea însăşi caută să se substituie *Fiului*.

Un Marcu modern, fragmentat sufleteşte ca şi naraţiunea, căutând să surprindă frumuseţea şi măreţia lumii prin arta sa, străbate un drum iniţiatic de-a lungul căruia întâlneşte prietenia, dragostea, strămoşul misterios şi moartea, de

care, în final, scapă, vegheat fiind de dragostea sublim exprimată în text, a mamei.

Ca într-un perpetuu joc al măştilor, autorul ne lasă să întrevedem, dincolo de personaje, modelele lor. Mai mult chiar, ne arată că orice mamă poate fi o Marie plângând la picioarele Crucii şi orice om, în momentele de sublimă împăcare cu viaţa, poate deveni un Iisus care acceptă să-şi poarte, senin, Crucea, jertfindu-se pentru alţii. În acelaşi scop foloseşte Sorin Titel şi motivul dublului, într-o manieră atât de originală: cei doi Marcu, identici, au fiecare, câte o sosie. Nu este un joc gratuit, ci scriitorul urmăreşte să demonstreze că, oricând, oricine poate fi celălalt; suntem, în fond, chipuri ale aceluiaşi Creator.

@Focalizarea orientată asupra elementelor ce ţin de un fond mitic lasă să se vadă în *Femeie, iată fiul tău*, cristalizarea unei viziuni esenţiale, de natură arhetipală. Titel nu supralicitează însă codul mitic, temele şi motivele mitice fiind livrate cititorului cu ajutorul visului.

Oniricul se încarcă de reprezentări fabuloase, contribuind în chip semnificativ la filtrarea de anecdotic a istorisirilor din roman şi la impunerea imaginii unei ipostaze arhetipale, aceea a mamei.

Dacă în proiecţiile onirice, mitul este reanimat fragmentar, derulându-se prin dispersie sau prin acumulare, povestea, prin schematismul ei constitutiv, reiterarea basmului (şi el având rădăcini mitice), pot fi puse în roman tot în comuniune cu mitul. Circulaţia poveştilor are

menirea de a şterge graniţa dintre realitate şi ficţiune, conferind lumii caracter mitic, dar aerul de atemporalitate al lumii ficţionale se explică şi prin aspectul repetitiv al evenimentelor, care trimit la un model structurant, arhetipal.

6. A.E. Baconsky. Totalitarismul românesc în oglinda antiutopiei poetice

Ca să poată ieşi din canonul literar rigid impus de regim şi din ridicola dihotomie ţăran/muncitor bun, neîntinat şi naiv – chiabur/tânăr de bani gata, malefic, destrăbălat şi (eventual) diform fizic, scriitorii deceniului şapte al secolului XX au apelat la varianta neobişnuitului, a evadării din realitate, a alegerii unor personaje tarate, singurele care puteau spune adevărul pentru că erau altfel. Era singura posibilitate de a înlocui schematismul acţiunii şi happy-end-ul obligatoriu cu simboluri, elemente mitice, fluxul conştiinţei sau finalurile deschise, incerte.

Fără a face parte din genul fantastic nici ca intenţie auctorială, nici ca valoare artistică, trebuie menţionat faptul că în anumite anumite proze din perioada comunistă, clişeele realismului socialist şi mitologizarea impusă prin presiunea politicului dau naştere în mod involuntar unui produs neverosimil, adică necreditabil prin raportare la realitate, însă care merită atenţia nu numai pentru a face un *inventar al mijloacelor propagandistice ale regimului totalitar* (miturile Omului Nou, Salvatorului, Conducătorului, mitul

cetăţii asediate sau patriei primejduite etc., aşa cum le identifică E. Negrici în *Literatura română sub comunism*, respectiv *Iluziile literaturii române*, p. 7 – 22).

Dincolo de inventarul modelelor-clişeu pe care aceste produse îl oferă, ele mai prezintă interes şi prin simetria faţă de un alt tip de proză aflat la graniţa dintre literatura fantastică şi proza science-fiction: *utopiile negre sau antiutopiile, ori parabolele*, scrieri care nu se pot constitui în bloc ca literatură fantastică Prin intermediul unei scheme similare (reductibilă, în mare parte, la *lupta dintre bine şi rău* ca în basm ori în literatura S.F., adică la vecinătăţile tipurilor de literatură luate în discuţie), scrierile produse după tiparul realismului socialist (fără valoare artistică) şi utopiile negre sau parabolele născute în comunismul românesc ajung la o *reflectare cu semn inversat* a epocii istorice. Cu alte cuvinte, literatura realismului socialist produce un kitsch cu valenţe fantastice, în timp ce antiutopiile, reflectând prin mijloace fantastice acelaşi regim politic, dau naştere unor lumi extrem de verosimile, deoarece acele universuri au numeroase corespondenţe cu lumea reală.

Este ceea ce vom întâlni, într-un stil aparte, şi la A.E. Baconsky.

Cele două volume de proză, *Echinoxul nebunilor* şi *Biserica neagră*, aparţin ultimei etape a creaţiei baconskiene, constituind un fel de testament literar, dar unul amar, lipsit de

speranţă. Scriitorul este „un adevărat profesionist al enigmaticului, din familia lui Villiers de l'Isle-Adam şi Mateiu I. Caragiale, un iniţiat în ştiinţa sugestionării, a producerii senzaţiei de straniu şi a atmosferei sumbre, rău-prevestitoare.”[170]

Echinoxul nebunilor a apărut în anul 1967. Iniţial cartea trebuia să conţină zece texte, dar una dintre povestiri, *Ultimul rol*, a fost interzisă de cenzură. Trebuie lămurite de la început două probleme: cât de mult ţin de proză aceste opere şi dacă aparţin sau nu fantasticului. În ceea ce priveşte prima chestiune, dacă dăm la o parte scheletul textual, observăm că tehnica narativă folosită este, cu puţine excepţii, aceea a poemului în proză: epicul este destul de sărac, la fel ca şi dialogurile.

Referitor la fantastic, acesta se bazează cu predilecţie pe recuzită, aspect şi atmosferă: „vagul, imprecisul, cultivate de neoromantismul *fin de siècle*, sunt, aşadar, la loc de cinste în aceste povestiri cu atmosferă ciudată (mai curând decât fantastică)”. Alexandru George este şi el de părere că: „Prozele din volumul *Echinoxul nebunilor* continuă tradiţia fantasticului poetic, lipsit de inspiraţie epică, dar cultivând un mister de atmosferă şi o tensiune a trăirilor subiective, mai mult decât cel al situaţiilor.”[171]

---

170 Eugen Negriei, Literatura română sub comunism, editura Fundaţiei PRO, Bucureşti,2003, p.218-219

171 Alexandru George, Prefaţă la Masca. Proză fantastică românească, vol.l, editura Minerva, Bucureşti, 1982, p. XXXIV

Totuşi, dintre motivele tipice fantasticului, scriitorul utilizează câteva, cum ar fi *dublul*, *substituţia*, *iniţierea*, *creatorul blestemat*. „Stranietatea morbidă, protagonistul solitar, deambulând continuu prin labirintul realului, conştiinţa frisonată, anxioasă, esoterismul detaliilor [...] sunt absolut frapante în povestirile din *Echinoxul nebunilor*."[172]

Cadrul tuturor naraţiunilor îl constituie ţărmul unei mări crepusculare. Istorisirile se petrec în locuri triste, de o solitudine apăsătoare: un far izolat departe de lume, o insulă pierdută sub gheţuri, un han aproape părăsit, un bordel albastru etc. Peisajul este dezolant, cu meduze putrezite pe plaje parcă fără sfârşit, câmpuri devastate de foc, cu arborii ajunşi cioturi carbonizate, blocuri murdare de gheaţă.

Baconsky îşi aşază prozele *„sub pecetea tainei"*, lăsând misterele întotdeauna neexplicate: „Vălul acesta al tainei ţesut din mutism, minciună şi indiferenţă abulică este aruncat peste un ţărm pontic crepuscular, de o mare dezolare ovidiană. Evident, morbideţea fiind aici cuvântul de ordine şi oroarea substituindu-se sistematic terorii, planul insolitului suprasensibil va fi unul eterogen, polimorf, situat la confluenţa secvenţelor magice, onirice, macabre şi chiar grotesc-absurde."[173]

---

172 Nicolae Manolescu, Istoria critică a literaturii române, editura Paralela 45, Bucureşti, 2008, p. 1006

173 Sergiu Pavel Dan, Feţele fantasticului, editura Paralela 45, Bucureşti, 2005, p. 130

Prima povestire a volumului, *Farul*, conţine aproape toate ipostazele ulterioare ale eroului baconskian, schiţând temele dominante ale întregii cărţi. Este, cu alte cuvinte, un fel de prefaţă, anunţând ceea ce va urma. Naratorul, un tânăr de optsprezece ani, elev mediocru, având „în suflet un fel de tristeţe incertă” [174], pleacă, fără niciun fel de explicaţie clară, în căutarea unui „unchi din partea mamei, om întunecat şi ascuns într-o biografie obscură”. Crede că-l găseşte şi unchiul îl trimite pe un ţărm de mare pustiu, la un prieten de-al său, un paznic de far, care „nu prea era vorbăreţ” *m*, „nu ştia decât să tacă sau să mintă cu grosolănie.[...] Minciuna era pentru el o pavăză a tăcerii”. O singură persoană mai rătăcea prin acest spaţiu pustiu, un călugăr pe nume Apolinarie, singurul personaj al volumului care are un nume.

Unul dintre sensurile povestirii îl constituie imposibilitatea comunicării: „Naratorul pare a-şi face un blazon din a nu cunoaşte, a nu pricepe, a nu întreba, a nu spune”. [175]Sălbăticia ţinutului imprimă evenimentelor o încărcătură de mister şi de ritual ocult. Pentru adolescentul izolat de tumultul lumii urmează o dublă iniţiere: în sex şi în moarte.

Aflat de puţin timp la far, el descoperă pe

174 A. E. Baconsky, Biserica neagră. Echinoxul nebunilor şi alte povestiri, editura Jurnalul naţional, Bucureşti, 2011, p. 152
175 Sergiu Pavel Dan, Feţele fantasticului, Editura Paralela 45, Bucureşti, 2005, p. 129

plajă cadavrul unui necunoscut şi-l asistă pe paznic la o stranie ceremonie funerară. În altă zi, hoinărind plictisit, ajunge la o adunătură de colibe ascunse prin stufăriş. Intrând într-una cunoaşte o femeie „abia trecută de tinereţe” [176]care-l vrăjeşte parcă: „Mă privea cu ochii ei mari şi sumbri-albaştri sau verzi, nu-mi dădeam seama –, sclipind prin beznă ca două inele fosforescente. Părea dezbrăcată, cu părul lung, despletit, cu mâinile sprijinite pe pervaz”. 235 Văzând-o goală, rămâne fascinat. Este prima lui experienţă erotică. Petrece cu ea câteva ceasuri de „obscenităţi rituale” [177], dar la un moment dat cineva, un fel de umbră, apare la fereastră, se strecoară înăuntru şi îi aplică tânărului „o lovitură surdă în moalele capului.”[178]

Când îşi revine, constată că se afla pe ţărmul mării. Aflat încă sub imperiul vrăjii, se întoarce să o revadă pe cea cu care făcuse dragoste. Revelaţia pe care o va avea este comună multor proze fantastice romantice şi aminteşte oarecum de transformarea Mărgăritei din *Iubire magică* de Vasile Voiculescu: privită la lumina zilei femeia extraordinară se dovedeşte o bătrână în zdrenţe, decrepită, cu trăsături groteşti: „La fereastra deschisă stătea o femeie de peste cincizeci de ani, cu faţa desfigurată de vărsat, slabă, costelivă, oribilă, uitându-se la mine cu nişte ochi alburii,

176 A. E. Baconsky, op. cit., p. 156
177 Idem, p. 156
178 Idem, p. 157

aproape incolori. Pe capul ei, ascunsă în claia de păr cărunt, stătea o pasăre mică şi neagră, ciugulind cu ciocul ei ascuţit puzderia bănuită a păduchilor."[179]

Povestirea continuă adâncind şi mai mult tainele, într-un stil evaziv, mărind numărul întrebărilor lăsate fără vreun răspuns. Protagonistul însuşi e conştient de asta: „De când venisem, nu încetaseră să se petreacă întâmplări fără sens, jalonându-mi existenţa cu semne bizare". Un naufragiu aduce la far trei personaje: doi bărbaţi şi o femeie.

Pentru adolescent e un alt prilej de a alterna erosul cu thanatosul. Femeia, amintind de Hercule datorită staturii impresionante, îl seduce într-o noapte de beţie a simţurilor („Ca două animale fără grai, ne zvârcolirăm pe nisip şi puţin a lipsit să nu mă sugrume cu înlănţuirile ei. Era în prada unei isterii mistuite [...] Până şi sexul îi era ca o emblemă absurdă ori ca o steade-mare bună de pus pe fruntea noctambulilor" 24°), după care dispare în mod straniu. Naratorul o visează mergând pe ape şi se înfioară, deoarece „îmi amintii de o credinţă a bătrânilor mei, că de la omul pe care-l visezi umblând pe ape ţi se va trage moartea."[180]

Împreună cu paznicul farului tânărul descoperă în mijlocul întinderilor carbonizate de stuf o insulă pe care se afla o casă bizară. În

179 A. E. Baconsky, op. dt., p. 160
180 Idem, p. 169

interiorul locuinţei „pereţii erau negri de fum şi se mai vedeau pe tencuiala lor semne ciudate, zugrăvite ca pentru un ritual de taină, în jurul unei păsări mari, ce se desena la mijlocul peretelui din fund”. Pe duşumea văd şase bătrâni morţi, dintre care unul „ţinea în mână o lădiţă îmbrăcată în catifea viorie, cu încheieturi de bronz patinat” [181], goală. Ne aflăm aici în plin Edgar Allan Poe. În curând îl găsesc şi pe al şaptelea, nimeni altul decât „cuviosul Apolinarie” [182], dar preschimbat: „era el, cu toate că părea altul [...]. Nu mai avea nimic din nebunia care mă împiedicase întotdeauna să-l văd”. Recuzita fantasticului e folosită aici din plin: avem atât cifra simbolică şapte, cât şi motivul substituţiei. Întorşi la casa misterioasă de pe insulă, au surpriza de a nu-i mai găsi pe cei şase morţi, însă „pe zidul pe care se desluşeau semnele enigmatice şi pasărea cu aripi desfăcute, o mână scrisese ceva în greceşte, şi paznicul tălmăci la rugămintea mea: *Binecuvântat fie spiritul hierofantului*”. Se pare că în aceste cuvinte stă cheia înţelegerii textului.

Adolescentul, neofit la început, evoluează, prin cunoaşterea sexualităţii şi a morţii, devenind un adevărat *hierofant*. El se alătură, de-abia acum, celor aleşi, singurii care pot înţelege tainele: „Aveam senzaţia că ochii îmi creşteau mereu, se deschideau ca nişte cercuri pustii, luminând prin întuneric [...]. Mă simţeam profet şi mag cu ochi

181 Idem, p. 178-179

182 Idem, p. 180

înstelaţi, fără dureri, fără dorinţe, fără vârstă.”[183]

Finalul aduce o nouă surpriză şi aşază în continuare lucrurile sub zodia misterului. Cel pe care îl crezuse unchiul său îi mărturiseşte naratorului că „unchi îţi este paznicul farului, acela care te-a găzduit, fără să ştie nici el că-i eşti nepot [...]. Viaţa lui e sub o zodie de blestem şi de taină. Şi e mai bine să nu afli nici puţinul pe care-l ştiu eu!” [184]Acum cititorul pricepe semnificaţia motto-ului, extras din *Deuteronom*: „Dar aceasta e taină ţinută în păstrarea mea şi pecetluită în visteriile mele” [185]: misterul trebuie să rămână nedesluşit, naratorul, şi odată cu el cititorul, fiind doar un colector de semne şi simboluri pe care se străduieşte inutil să le priceapă.

Fuga pietrarului prefigurează, prin motivul cerşetorului şi al meseriei naratorului, *Biserica neagră*. Eroul e un cioplitor al cărui singur rost „în acea aşezare îndepărtată era să aştept iarna şi să cioplesc troiţe pentru mormintele care se înmulţeau mereu în cimitirul mare şi agresiv, aflat în mijlocul oraşului.”[186] Singurele fiinţe de care se leagă sunt o „femeie isterică” şi un câine. Apariţia neaşteptată a „unui cerşetor dubios” zi de zi la uşa lui îi tulbură izolarea şi îi creează o stare de repulsie.

Treptat, semnele neliniştitoare se înmulţesc.

---

183 Idem, p. 172
184 Idem, p. 183
185 A. E. Baconsky, op. cit., p. 149
186 Idem, p. 184

Din clipa în care cerşetorul aruncă „prin colţurile curţii şi la poartă o cenuşă albă ce lumina vag în întunericul compact” oamenii din oraş îşi schimbă comportamentul faţă de el, cerşetorul pare a fi altul, troiţele lucrate se înmulţesc fără măsură pentru că nu i le mai cumpără nimeni, noaptea aude paşi pe acoperiş. Ajunge să aibă coşmaruri în care-i apar troiţele „îmbrăţişându-mă cu braţele lor poroase şi reci, sugrumându-mă pe întuneric, asemenea unor călăi muţi ai cine ştie cărui tiran bizantin.”[187]

Starea de anxietate, de presimţire a unui pericol funest devine copleşitoare. Nemaiputând suporta, cioplitorul fuge, rătăcind prin lume la întâmplare, până când se întoarce de unde a plecat. În sufletul lui s-a instalat deja resemnarea. Evadarea a fost inutilă, o simplă învârtire în cerc. Imaginea de sfârşit, în care este asaltat, în toiul nopţii, de propriile lui creaţii, care au prins viaţă, este terifiantă şi ţine de recuzita fantasticului romantic, în care statuile se însufleţesc şi se revoltă împotriva creatorului: „oameni, fiecare cu braţele sprijinite pe umerii celuilalt, se aglomerau la ferestrele mele şi profilul unui grifon se ghicea pe ziduri, dilatându-se şi strângându-se iar [...] şi tremurând în tăcerea spectrală.[...] Bezna de afară se dilua mereu, şi oamenii de la geamuri începură să-şi arate în lumină braţele şi capetele de piatră.”[188]

187 Idem, p. 189

188 A. E. Baconsky, op. cit., p. 190

În *Cel-mai-mare* este descrisă, sub forma unei parabole, o psihoză colectivă care duce la instaurarea unui regim asemănător celui totalitar, întâmplarea se petrece într-o cetate „plină de fluturi enormi, plină de goluri întunecate şi de amintirea unor fapte despre care nu ştiam dacă se întâmplaseră într-adevăr vreodată”. Aici oamenii aşteaptă cu înfrigurare pe plajă, noapte de noapte, apariţia Celui mai mare, un fel de figură mesianică, ce va sosi pe o „navă superbă”. Ca să nu fie luaţi prin surprindere, ei se organizează şi încep pregătirile: construiesc un podium, aduc un steag, apare şi un „măturător cu cap de copil” [189], precum şi un observator tăcut care îi supraveghează pe toţi, transmiţându-le un sentiment de frică. Cel-mai-mare tot râu vine.

Crezând că lipsa profeţilor care să-i anunţe sosirea este de vină, aceştia sunt confecţionaţi peste noapte: într-o seară trei bărbaţi se urcă pe podium şi citesc mulţimii un text din „tomuri voluminoase, ferecate în aur [care] aveau în întuneric luciri piezişe, ostile şi reci” [190], dar care în final se dovedesc a fi goale pe din lăuntru. Mai mult, naratorul descoperă în spatele aşa-zişilor profeţi un călugăr zdrenţăros care le şoptea dintr-un „opuscul cu scoarţe rupte” [191]ce să spună. Cu timpul Cel-mai-mare este uitat în febra construcţiilor. El e uzurpat de o mulţime de copii

189 Idem, p. 194
190 Idem, p. 195
191 Idem, p. 196

ale sale, căci: „Nenumărate podiumuri se ridicaseră şi altele erau în construcţie. [...] Toţi erau atât de preocupaţi [...] încât nu mai aveau răgaz să se gândească la Cel-maimare. Toţi păreau să-l fi uitat de mult”. „*Cel-mai-mare* e o parabolă despre substituirea autenticului cu falsul, a sacrului cu profanul ritualizat, a credinţei cu simulacrul ei.”[192]

Dedicată lui Mihail Sadoveanu, *Aureola neagră* îşi desfăşoară acţiunea în spaţiul unui han „uitat ce părea stafia întoarsă a unui alt han de odinioară, de mult spulberat de ploi şi de pustiul posomorât al anilor”. Fantasticul este asigurat de motivul dispariţiei şi de cel al substituţiei. Alternanţa dintre o realitate halucinatorie şi nişte întâmplări neverosimile, rămase neexplicate, creează o atmosferă specială, narcotică parcă.

Naratorul şi prietenul său arheolog vin în preajma hanului să caute altarul lui Zamolxis. Hangiul le atrage atenţia prin aureola neagră ce i se vedea deasupra capului: „Era un om fără vârstă hangiul, un om fără ţară, fără iubiri, fără patimi. Pe zidul din spate tremura, abia văzută, o umbră circulară, desenându-se în jurul capului, ca o aureolă de întuneric, sincronizată cu toate mişcările lui”. [193]După mai multe căutări ei dezgroapă un zid format din lespezi uriaşe de

192 Crina Bud, Tragedia şi discursul profetic. Organizatori neosemantici ai fantasticului ba- conskian, Philologica, 2004, tom 1, p. 115-122

193 Idem, p. 200-201

piatră. Evenimentul e marcat de intruziunea unor elemente ciudate: se aude un fluierat ca de şarpe, apare din neant „un vârtej de cenuşă subţire” şi tot locul miroase subit a ierburi arse. Pe drumul de întoarcere la han zăresc mergând înaintea lor un pigmeu, a cărui apariţie e o enigmă: „De unde se ivise, nu puteam înţelege, şi oricât ne-am străduit, nu l-am putut ajunge”. A doua zi au o mare surpriză: tot ce scoseseră anterior la lumină „fusese acoperit din nou.”[194] Brusc, prietenul naratorului dispare fără urmă. Mai mult, ajuns în cameră, vede aureola neagră deasupra patului amicului (un atribut propriu hangiului). „Dar ceea ce mă înfioră de-a binelea era imaginea celui care dormea: privindu-l cu luare-aminte, văzui un om mic de statură şi-mi dădui seama îndată că e pigmeul întâlnit pe drum în seara precedentă.”[195]

Următoarea dispariţie stranie este aceea a hangiului. Hanul rămăsese pustiu „ca o sperietoare de duhuri împlântată la răspântia unor timpuri întoarse”. [196]întreagă această succesiune de situaţii şi motive enigmatice este intenţionat nedezlegată de către autor. Peste ani, după ce încercase inutil să identifice şi deasupra capului său fatidica aureolă neagră, naratorul se întoarce la han. Este întâmpinat de hangiul de altă dată în care-l descoperă pe vechiul său prieten ce-l „privea străin, ca şi când m-ar fi văzut prima

194 Idem, p. 203
195 A. E. Baconsky, op. cit., p. 204
196 Idem, p. 204

oară”. [197]încercând să înşiruim evoluţia substituţiilor, avem următoarea ordine: prietenul e substituit de pigmeu, pigmeul de hangiu, hangiul de prieten, devenit un străin şi care închide astfel cercul. „Este evident că tipul acesta de desfăşurare narativă nu e interesat atât de dozarea gradată şi pe cât posibil credibilă a supranormalului, cât de obţinerea unor efecte incantatorii din nişte suprapuneri şi simetrii acompaniate de cantilena unor evocări poematice”. [198]

Înceţoşatul Orfeu este o rescriere în cheie modernă a mitului cântăreţului antic. Sacrul s-a transformat în cel mai imund profan: infernul a devenit bordel, Euridice prostituată, iar muzica sex. Naratorul e un damnat, rătăcind solitar printr-un oraş a cărei cea mai importantă clădire o constituie un stabiliment de prostituţie: „Eram singur, n-aveam prieteni, şi hoinărelile nocturne îmi făceau bine.”[199] Bordelul, prin strania sa culoare albastră, „părea o pensulă aruncată pe nisip de vreun zugrav beat.”[200]

Eroul realizează că lumea îl ocoleşte şi îl priveşte cu reproş pentru că nu vrea să se alăture celorlalţi. Pentru aceştia bordelul este o instituţie tutelară, iar curvia o religie la care se închină

---

197 Idem, p. 205

198 Sergiu Pavel Dan, Feţele fantasticului, editura Paralela 45, Bucureşti, 2005, p. 133

199 A. E. Baconsky, op. cit., p. 206

200 Idem, p. 206

zilnic. Tânărul rezistă tentaţiei până într-o noapte când îi iese în cale o femeie ce încerca să evadeze din casa albastră. „Era goală şi la amândouă mâinile purta brăţări enorme cu brelocuri”. Nu reuşeşte s-o salveze, dar femeia reprezintă nada. Pândeşte seară de seară bordelul, văzând cum e vizitat, ca într-o epopee grotescă, de indivizi înalţi, cu coifuri de fier şi bărbi retezate. Până la urmă cedează, cade sub tirania patimii trupului, asemenea concetăţenilor să-i: frecventează bordelul cu gând s-o mai întâlnească pe femeia care vrusese să fugă. Patroana stabilimentului îl primeşte mieroasă, întinzându-i o băutură. „Am băut licoarea stupidă pe care mi-a întins-o şi m-am rostogolit şi eu laolaltă cu toate acele cadavre care viermuiau în lumina tremurată a câtorva lumânări.”[201]

Dezumanizarea se produce treptat: „zi de zi mă deşteptam lângă alte şi alte femei, din ce în ce mai şterse, mai urâte, mai bătrâne”. [202]Portretele celor din casa albastră, „larve dezgustătoare, incapabile să treacă pragul constituirii biologice”[203], sunt demne de coşmarurile unui Goya sau Hieronymus Bosch. În oraş este acum un om respectabil, stimat de semenii săi. Când o regăseşte pe femeia mult căutată, îi propune să fugă împreună, dar ea îl refuză, înfricoşată, şi se întoarce de bunăvoie la bordel. Învins, acest Orfeu

---

201 Idem, p. 212
202 Idem, p. 212
203 Idem, p. 213

al păcatului se resemnează: „Îmi reiau existenţa din casa zugrăvită în albastru. Poate că simt acolo mereu. Poate că n-am părăsit-o niciodată”. Cercul s-a închis. Noul Orfeu a parcurs încet, prin intermediul ciudatei Euridice, prostituata din casa albastră, toate momentele unei destrămări interioare, pe care însă nu şi-o recunoaşte. Este un ratat devenit martorul neputincios şi victima evenimentelor.

În *Echinoxul nebunilor*, povestire care dă titlul volumului, naratorul primeşte o scrisoare a unui bătrân servitor, care-l previne că va sosi în oraş un străin, ca să-l ucidă pe fratele său cel mai mare, „pe care nu-l văzuse niciodată.”[204] Totul urmează să se întâmple la vremea echinoxului, când încep furtunile. Baconsky mizează aici pe motivul romantic al dublului.

Tensiunea se intensifică odată cu dezlănţirea naturii. Într-o zi pe chei îşi fac apariţia trei personaje: „Toţi purtau haine albe şi semănau între ei”. 28° Aveau plete mari, care le fluturau în vânt. Cântau la chitară şi erau „ca nişte enormi greieri albi, înnebuniţi de furtună şi de soare.”[205] Când încearcă să le explice neliniştea lui în legătură cu scrisoarea primită, ei îşi iau chitarele pe care le ţineau la spate şi încep să cânte, scoţând din când în când strigăte, apoi se depărtează. Este o imagine suprarealistă, cei trei îmbrăcaţi în alb părând nişte figuri mitologice.

---

204 A. E. Baconsky, op. cit., p. 215

205 Idem, p. 217

După ei vin în oraş trei actori ambulanţi, înfăşuraţi în pelerine negre. „Vorbeau într-o limbă pe care o învăţasem în copilărie, cândva, şi n-o mai auzisem de mult, o limbă moartă, o limbă a secolelor legendare, intrate în ceaţă."[206]

Ei pregăteau un fel de spectacol, „o tragedie despre fiul tânăr al unui rege, care şi-a ucis mama, despre o răzbunare moştenită din neam în neam între fraţi, o răzbunare neîmplinită, ce străbate prin timp ca o flacără otrăvită şi sacră, alimentată de vestale necunoscute". Naratorul îşi dă seama că el cunoştea piesa: „că am jucat-o eu însumi cândva". Trimiterea la Shakespeare, dar şi la situaţia protagonistului, este străvezie. În punctul de climax al furtunii, printre vârtejuri sălbatice de vânt şi ţipete înnebunitoare de pescăruşi, se va juca tragedia. Secvenţa de teatru în teatru are rolul de a scoate la lumină adevărul, ea declanşând o regăsire de sine: „Ceea ce m-a făcut să mă înfior era faptul că rostiseră numele meu cel neştiut de nimenea în oraş, numele adevărat, pe care-l purtaseră înaintaşii mei. Eu însumi îl uitasem demult de când, sub zodia impusă de răspântia marilor cicluri ce se încrucişau în biografia mea, mă lepădasem de tot ce putea să-mi aducă aminte de mine."[207]

Implicarea în spectacolul dramatic este atât de profundă încât naratorul, iniţial spectator, alege să joace „rolul celui de-al patrulea

206 Idem, p. 218

207 A. E. Baconsky, op. cit., p. 219

personaj”. [208]Astfel eroul transmite celuilalt, străinul aşteptat, destinul său, înşelând moartea prin jocul de roluri. Lumea e un teatru cu finalitate tragică, vrea să ne spună autorul. Din acest moment linia care desparte realitatea de fantastic dispare, iar actorii şi spectatorii se amestecă între ei. Pe neaşteptate năvălesc cei trei cântăreţi cu chitarele şi se produce o învălmăşeală. Actorii fug goniţi de cântăreţi, dar unul se desprinde dintre ei şi vine spre narator, care înţelege că e cel ce a venit să-şi aducă la îndeplinire răzbunarea şi că primul născut dintre fraţii vrăjmaşi este el însuşi. Urmează o altă încăierare, în care povestitorul este rănit.

După ce furtuna echinoxului s-a calmat şi eroul s-a însănătoşit, plimbându-se pe malul mării, vede cum pescarii aduc la mal cadavrul unui bărbat înfăşurat într-o pelerină. Privindu-l, observă că are figura lui: „Ochii mi s-au fixat larg deschişi asupra chipului său, pe care se descompuneau trăsături ce semănaseră cu ale mele.”[209] Un pescar îi smulge mortului cuţitul din spate şi-l azvârle pe nisip. Oamenii iau cadavrul într-o barcă şi se duc să-l arunce în larg, în timp ce naratorul constată că, de fapt, cuţitul era al lui: „Îl ridicai şi, ca prin vis, recunoscui mânerul de fildeş încrustat cu argint. Era al meu”. Descoperim în uimirea celui care-şi vede propriul pumnal condiţia tragică a omului dominat de

208 Idem, p. 220
209 Idem, p. 222

imposibilitatea de a pătrunde în tainele şi surprizele destinului său.

Bufniţa este un joc gratuit de-a misterul care trebuie să rămână mister până la capăt, un omagiu adus prozei mateine. Naratorul e intrigat de un necunoscut care pândea o casă. Se hotărăşte să-l prevină pe locatarul acesteia. Bate la uşă şi e poftit înăuntru de un evreu bătrân. Evreul cade „fără cunoştinţă pe duşumea."[210] Apar două siluete care îl răpesc. Trecând după multă vreme pe lângă casă, „am dat peste un obiect neaşteptat: amestecat printre foile uscate şi veştede, se tăvălea cercul de stofă de pe redingota evreului, cercul pe care cu galben şi roşu întunecat era brodată o bufniţă". Epicul este suspendat, iar finalul e departe de-a oferi vreo soluţie de interpretare. Cuvintele referitoare la povestirea pe care trebuia s-o spună evreul, dar n-a mai apucat, se aplică perfect întregului text: „Cum se va fi terminând, mă întrebam? Sfârşitul ei îl vor scrie mereu alţii şi alţii".

Cu distrugerea iluziei că arta este veşnică şi cu triumful vieţii asupra operelor artistice ne întâlnim în *Artiştii din insulă*. Naratorul este obsedat de o insulă în care ar fi locuit nişte artişti bizari, pe care nimeni nu-i cunoscuse. Într-o iarnă, când marea îngheţase, alunecă pe un bloc de gheaţă, care îl duce, ca o navă a infernului, halucinant, printre ceţuri, până la insula mult

210 A. E. Baconsky, op. cit., p. 226

visată. Aici dă peste o lume încremenită sub magia artei. Plimbându-se nimereşte într-o poiană străjuită de nenumărate statui enorme, din lemn, ale unor femei: „Erau arbori cărora li se retezaseră coroanele şi apoi în trunchiurile lor masive fuseseră sculptate nuduri de femei cu trupuri alungite, cu capete mici şi cu membrele subţiri ca nişte lujere. Toate aveau o expresie de suavă demenţă."[211]

Insula era locuită de nişte ciobani patriarhali, parcă fără vârstă, păzindu-şi caprele ca-n timpurile biblice. Pereţii colibelor mizerabile sunt acoperiţi cu fresce fascinante care „în tonuri violente de verde, roşu, galben, reprezentau scene din viaţa unor ocnaşi ce fuseseră cândva relegaţi în insulă". Naratorul află că „pictorii şi sculptorii, ocnaşii, păstorii sunt unii şi aceiaşi, că au venit demult, demult, şi fiecare a murit la capătul unei vârste şi s-a născut iarăşi la începutul celeilalte/"[212]

Este de ajuns ca protagonistul să doarmă o singură noapte într-o casă albă ca magia artei să dispară odată cu o primăvară explozivă, venită ca prin vrajă. Păstorii îmbătrânesc brusc şi dispar ca nişte oameni de zăpadă, frescele magnifice se decolorează, iar statuile înmuguresc: „am tresărit la vederea statuilor trezite la o viaţă care era moartea lor. Le dăduseră crengi subţiri, pline de frunze. Din coapse, din umeri, din şolduri, din

211 Idem, p. 234

212 A. E. Baconsky, op. cit., p. 237

sâni, de pretutindenea creşteau mlădiţe verzi, multe, nenumărate”. [213]Arta a eşuat în încercarea de a rezista timpului. Intruziunea unui profan în acest sanctuar atemporal anulează tainele artistice. Misterul insulei, o dată dezlegat, se degradează prin cunoaştere. În final, naratorul se întoarce în portul lui, fiind cules de pe plaja insulei de vânătorii de delfini.

Motivul dublului reapare în ultima povestire a volumului, *Cimitirul piraţilor*. Eroul este marcat de propria-i solitudine, rătăcind pe străzile unui oraş aproape pustiu: „Singurătatea se prefăcu într-un gol străveziu şi începu să mă absoarbă ca un ochi enorm cu pupilă ameninţătoare”. Este atras din ce în ce mai des de cimitirul de lângă ţărm, „locul de veşnică odihnă al piraţilor de odinioară”. [214].— ultimii locuitori ai oraşului, bătrâni, bolnavi, aproape orbi, se sinucid ritualic, aruncându-se de pe dig în mare. Unul singur rămâne în viaţă.

Naratorul îl urmăreşte şi-l vede cum din „bătrânul şubred” [215]se transformă, devenind „un domn elegant, îmbrăcat în negru, cu un guler somptuos de blană, cu baston şi cilindru”. Luând-o după el, intră în biserica părăsită din cimitirul piraţilor. Nu-l găseşte pe străin, în schimb îşi recunoaşte acolo lucrurile, propria lui casă, „aşa cum le lăsasem [...] în oraşul mort”. În cuier erau atârnate hainele necunoscutului. Pe divan se afla o

---

213 Idem, p. 238
214 Idem, p. 246
215 Idem, p. 249

carte deschisă la următorul pasaj, care desluşeşte totul: „Odată te vei întoarce şi te vei minuna de propria ta viaţă petrecută în ţara al cărei drum l-ai uitat, şi-ţi vei aduce aminte de unul căruia singurătatea i-a dat chipul tău”. Povestirea evidenţiază, printr-o acumulare de note sumbre într-un tablou al unui crepuscul definitiv, ideea regăsirii de sine, dar cu o identitate nouă.

„Cum accentul cade nu pe subiect, ci pe arta transformării lui în pretextul experimentării tuturor tehnicilor expectaţiei, se poate spune că, după deceniul dominat de «arta cu tendinţă», această carte reprezintă una din primele victorii ale gratuităţii în proza românească apărută sub comunism.”[216]

Cuvântul *utopia* apare pentru prima dată în lucrarea cu acelaşi nume a lui Thomas Morus din 1516, în care se descria, după modelul lui Platon, o insulă fictivă ideală, situată undeva în Oceanul Atlantic. Termenul provine din limba greacă şi înseamnă *loc care nu există*. În engleză, datorită pronunţiei, mai are şi semnificaţia de *loc bun*. Pe scurt utopia simbolizează o societate perfectă, condusă după legi sociale, politice şi economice ideale şi bazată pe noţiunile de armonie socială, egalitate, prosperitate şi stabilitate.

Utopiei i se opune *distopia* (sau *anti-utopia*, *contra-utopia*, sau *utopia negativă*), care prezintă lumi imperfecte, state poliţieneşti, totalitare, în

216 Eugen Negriei, Literatura română sub comunism, editura Fundaţiei PRO, Bucureşti, 2003, p. 219

care un grup controlează prin mijloace coercitive toată societatea. În greceşte distopie înseamnă *loc rău*. Potrivit *Oxford English Dictionary*, numele *distopie* a fost folosit prima oară în anul 1868, când John Stuart Mill, într-un discurs ţinut în Camera Comunelor, denunţă politica practicată în Irlanda, afirmând: „It is, perhaps, too complimentary to call them Utopians, they ought rather to be called dys-topians, or caco-topians. What is commonly called Utopian is something too good to be practicable; but what they appear to favour is too bad to be practicable."[217]

Utopia şi distopia reprezintă două lumi aflate în antiteză. Într-o distopie nu apar insule fericite sau oameni perfecţi, trăind în cele mai bune lumi posibile; ea descrie catastrofe şi o umanitate destructurată, agonizând. Cu alte cuvinte, paradisul utopic devine în distopie infern.

Deşi atât de diferite, „nu există ruptură între utopie şi antiutopie. Cea de-a doua nu este până la urmă decât varianta perfecţionată a celei dintâi, fatalitatea ei, geamăna ei lipsită de artificii. Antiutopia ar putea fi considerată fără a greşi o expresie a maturizării genului, ca şi o modificare a perspectivei: pe când utopia promite, antiutopia radiografiază. Prima uzează de retorica profeţiei, a doua se mulţumeşte cu cea a reportajului". Tot în legătură cu relaţia dintre distopie şi utopie se pronunţă şi Alexandru Ciorănescu, nici el

217 Oxford English Dictionary, Oxford University Press, 3rd edition, 2001

nevăzând o opoziţie prea pronunţată între cele două: „Utopia negativă nu se deosebeşte de cealaltă decât prin intenţii. Ea inventează şi deduce posibilele laterale după aceleaşi procedee, îşi construieşte tot aşa peisajul utopic şi republica. Totuşi, scopul ei nu este de a ne aduce în prezenţa celei mai bune guvernări. Ea nu construieşte pentru a construi, ci pentru a demola. Edificiul ei serveşte drept exemplu negativ şi arată ceea ce n-ar trebui să existe.”[218]

În plan literar distopia îi este mult superioară din punct de vedere valoric utopiei. Aceasta din urmă e totuşi fadă, plictisitoare şi previzibilă. Distopia, în schimb, este spectaculoasă şi incitantă. Să nu uităm că întreaga literatură modernă, de la Kafka la scriitorii sud-americani, este fundamentată tocmai pe opoziţia normal-anormal, pe care Florin Manolescu o consideră specifică distopiei: „Se poate spune deci că faţă de opoziţia tipică a S.F.-ului (vechi – nou, prezent – viitor) şi faţă de opoziţia clasică prezentă în orice utopie (bine – rău), contra-utopia introduce o opoziţie nouă (normal

— Anormal). Iar pentru a deveni literatură, schema aceasta este pusă în mişcare [...] prin scoaterea unui fapt de normalitate din contextul lui firesc şi aducerea lui în contextul anormal.”[219]

---

218 Alexandru Ciorănescu, Viitorul trecutului. Literatură şi utopie, editura Cartea Românească, Bucureşti, 1996, p. 203

219 Florin Manolescu, Literatura S.F., Editura Univers, Bucureşti, 1980, p. 72

Literatura română nu a prea cochetat cu niciunul dintre aceste două concepte. Poate singurele descrieri utopice le întâlnim în *Ţiganiada* lui Ion Budai-Deleanu, unde prezentarea raiului în viziunea ţiganilor aminteşte de celebra *pays de cocagne*. În ceea ce priveşte distopia, lucrurile sunt puţin mai complicate. Dacă în perioada interbelică (în care au apărut, printre altele, *Brave New World* a lui Huxley şi *Noi* a lui Zamiatin) altele par a fi preocupările scriitorului român, după 1945 intervine puternic maşina de partid comunistă. Acum chiar dacă ar fi vrut cineva să scrie literatură distopică nu i se permitea să o publice. Este ceea ce s-a întâmplat cu cele două romane distopice româneşti, *Biserica neagră* de A.I. Baconsky şi *Al doilea mesager* de Bujor Nedelcovici.

Biserica neagră a avut „probleme” încă de la început. Baconsky a predat manuscrisul editurii Cartea Românească la finele lui 1971. Cartea nu este prinsă în planul editorial pe 1972 (să nu uităm că 1971 este anul faimoaselor „teze”), fiind până la urmă „interzisă, după ştiinţa noastră, printr-o decizie a «comisiei ideologice» de la comitetul central.”După mai multe peripeţii romanul este publicat mai întâi în Occident, la Berlin, în 1976 şi difuzat ulterior în serial la Europa liberă, în cadrul emisiunii „Povestea vorbei”. În România volumul apare, în sfârşit, în 1990. „Romanul răstoarnă punct cu punct sloganurile propagandei oficiale şi imaginează o

lume anamorfotică, în care ceea ce personajele «oficiale» proclamă drept progres şi ascensiune este resimţit de protagonist ca scufundare şi involuţie."[220]

Baconsky scrie o proză fără un epic pronunţat, mai mult de tip poematic. Prin distopia *Biserica neagră* el reuşeşte o necesară înnoire a fantasticului românesc, racordându-l la un curent european absent până atunci la noi. Scriitorul îşi vedea romanul ca „o parabolă, ce-şi propune să dinamiteze răul din societatea noastră."[221]

Cartea sa nu relatează evenimente, ci stări de suflet, iar protagoniştii nu au consistenţă socială sau de caracter. Un element definitoriu al acestei naraţiuni este suportul ei biblic, în special profeţismul. Servindu-se de parabolă, A.E. Baconsky vorbeşte de dezvoltarea unui sistem totalitar care reuşeşte să se impună prin imitarea formelor familiare ale creştinismului. „Dificultatea la Baconsky este de a muta aproape cu totul punctele de atracţie de pe esenţa politică a utopiei pe aparenţa rafinată şi fastidioasă a artei". Dacă în volumul de povestiri *Echinoxul nebunilor*, Baconsky aminteşte prin stil şi mijloace folosite de Edgar Allan Poe sau Mateiu I. Caragiale, aici pare tributar lui Kafka şi Orwell.

„*Biserica Neagră* are drept preambul tocmai

---

220 Corin Braga, A. E. Baconsky, în Dicţionar analitic de opere literare româneşti, vol.l, Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2000, p. 105-108

221 Apud Pavel Ţugui, op. cit., p. 129

revărsarea mâniei divine ce respinge păcatul falsei credinţe: «Mâinile tuturor a se vor înmuia şi genunchii vor curge ca apa. Încinge-se-vor atunci cu sac şi spaima îi va cuprinde, feţele tuturor se vor ruşina şi capetele vor fi pleşuve (Iezechil 7, 17 – 18)».[…] Marele ritual al acestui univers, pentru care au fost împrumutate toate aparenţele creştinismului, e unul de înmormântare: o lume şi valorile ei sunt îngropate de Minciuna atotstăpânitoare. Viziunea e întru totul sumbră, neagră. Iezechil supravocea acestui text, e cel care a înghiţit cartea cu mesajul divin, sulul pe care era imprimat conţinea şi pe altă parte doar plângere, tânguire, jale. Negrul tot mai dens al reprezentărilor ascunde căile de salvare."[222]

Personajele nu au nume, nefiind individualizate decât prin prisma meseriei pe care o practică. Este şi acesta un simbol al nivelării societăţii în regimurile totalitare.

Naratorul, de profesie sculptor, se întoarce în oraşul natal, după o absenţă de mai mulţi ani. Eroul lui Baconsky „se află de la un capăt la altul [al romanului] într-o stare de uluială, e orb şi opac, simplă victimă. Acest din urmă comportament nu e structural tipului uman ca atare (eroul e sculptor), ci mai degrabă rod al înclinaţiei prozatorului spre stările difuze, incerte, esoterice". Primul semn că lucrurile nu mai simt

222 Crina Bud, Tragedia şi discursul profetic. Organizatori neosemantici ai fantasticului bacons- kian, Philologica, 2004, tom 1, p. 115-122

ca înainte îl întâmpină acasă sub forma unui „plic roz, răspândind un parfum vulgar” 312 în care găseşte o invitaţie la sediul *Ligii cerşetorilor*, o instituţie nouă, apărută când el nu se afla în oraş. „Auzisem vorbindu-se, în ultima vreme, despre creşterea numărului cerşetorilor în oraş, despre apariţia lor în locurile cele mai neobişnuite, despre agresivitatea şi insolenţa lor”. Se hotărăşte să ignore plicul.

Plimbându-se pe străzi dă peste sediul *Ligii* şi e intrigat de cuvintele pe care i le adresează un cerşetor: „Prin umilinţă şi milostenie vom elibera lumea”. [223]Uitându-se mai bine în jur descoperă că locurile şi oamenii s-au schimbat profund. Oraşul devenise altul: „cetate care înăbuşă tot ce-i e drag şi scuipă aur şi nestemate în calea cadavrelor, cetate-cavou pentru gândurile înalte şi reci, cetate-surâs, cetate-victimă, cetate-candoare cretină.”„Viaţa oraşului suferise între timp schimbări nenumărate. Până şi străzile aveau un aer de umilinţă şi de rătăcire cu duhul, iar trecătorii, ziua în amiaza mare, [...] erau atât de puţini, de parcă o molimă necruţătoare îi secerase.”[224]

Convins că „adevărul pe care-l ştiam eu dispăruse de mult, înlocuit de altul ce se disimula, pierzându-se printre evenimente obscure” [225], vrea să fugă, dar tentative lui eşuează. Este aruncat în

---

223 Idem, p. 12
224 A. E. Baconsky, op. cit., p. 20
225 Idem, p. 33

mare, dar reuşeşte să se întoarcă înot în portul pe care îl părăsise.

Reîntors în cetate sculptorul e nevoit să se conformeze noilor conducători. Totul se învârte în jurul sinistrei *Ligi a cerşetorilor* a cărei dogmă supremă postulează umilinţa ca modalitate de disciplinare a individului şi de ascensiune socială. Ea îşi exercită în mod abuziv controlul asupra oraşului. Nu există un conducător unic, însă locul acestuia este luat de Dumnealor, o elită politică, având la vârf nişte Personaje austere, ce par a conduce prin rotaţie şi în jurul cărora roiesc tot felul de indivizi bizari: Servitoarea, Cei trei gropari, Falsul frate, Tipul sordid, Proprietăreasa, Emulii etc.

În realitate, retorica umilinţei contează doar ca mijloc de aservire a celorlalţi. „Cititorul trecut prin infernul comunist recunoaşte fără dificultate lumea aceasta orwelliană atinsă de nebunie: toţi oamenii sunt automate fără nume, chip şi limbaj proprii; cărturarii altă dată oneşti şi valoroşi au devenit slugi odioase şi, ca semn de preţuire, gropari plini de râvnă, mulţumiţi de noua lor postură, gata de delaţiune şi de josnică trădare pentru a câştiga favoruri ridicole."[226] Cuvintele de bază în jurul cărora îşi organizează viaţa „omul nou" al cetăţii sunt: „milostenie, umilinţă, modestie."[227]

---

226 Eugen Negriei, Literatura română sub comunism, editura Fundaţiei PRO, Bucureşti, 2003, p. 262

2273 ,9 A. E. Baconsky, op. cit., p. 19

Ceea ce urmează nu reprezintă altceva decât tot atâtea încercări de înfrângere a voinţei naratorului, de uniformizare a gândirii, de integrare a sa în masa amorfă. Nu întâmplător unul dintre personaje, un tânăr evreu, îl avertizează: „Fereşte-te să-i mai cauţi pe cei ce i-ai cunoscut înainte, aşa cum ai venit aici. [...] Uită-te chiar pe tine cel care-ai fost şi năzuieşte să te identifici cu cel ce devii pe zi ce trece/ Sculptorul este dat afară din propria casă şi mutat în casa paracliserului de la Biserica neagră. I se pune în vedere să-i ajute pe groparii care scoteau scheletele din morminte şi le duceau într-o direcţie necunoscută. Dezgroparea, spălarea şi mai apoi, cum va afla spre final, vinderea morţilor, adică renunţarea la trecut, reprezintă principala activitate, motorul care învârte acest mecanism alienant.

Paranoia tipică regimurilor totalitare reiese din faptul că el era urmărit de gropari, aceştia fiind supravegheaţi de paracliser, care la rândul său e supravegheat de servitoare: „Supravegherea reciprocă şi ipocrizia domină viaţa socială, care gravitează în jurul cimitirului şi care funcţionează în virtutea inerţiei, prin indivizi-şuraburi programaţi să execute o unică mişcare”. [228]Mecanismul de represiune al distopiei are ca puncte-cheie, spre care converg toate firele naraţiunii, trei locaţii: sediul *Ligii*, biserica şi

228 Eugen Negriei, Literatura română sub comunism, editura Fundaţiei PRO, Bucureşti, 2003, p. 262

cimitirul.

Noua ordine se ocupă, printre altele, şi cu rescrierea istoriei, în stil orwellian: paracliserul îi mărturiseşte sculptorului că tatăl său fusese unul dintre fondatorii *Ligii*.

Curând naratorul realizează că tăvălugul acesta al propovăduirii umilinţei e o minciună în spatele căreia elita conducătoare se dedă la torturi, beţii şi desfrâu. Într-o noapte el priveşte pe ascuns cum în Biserica neagră au loc orgii monstruoase: „Pe câteva divane sau pături erau legate cu faţa în jos, femei goale pe care le flagelau altele, goale şi ele, lovindu-le peste fese cu crengi verzi de brad. Într-o parte, aşezaţi la masă, beau groparii din cimitir.”Erotismul este un mijloc de defulare, de încercare de evadare din chingile opresive.

Sculptorul însuşi, invitat de atotputernica servitoare la o petrecere în vechea lui locuinţă, face sex cu fosta sa proprietăreasă, sub privirile indiferente ale celor trei gropari. Biserica însăşi a încetat a mai fi un spaţiu al credinţei: „obiectele de cult au fost înlocuite cu busturi de toate mărimile, coroane de flori artificiale, «lopeţi târnăcoape», sfinţii din vitralii sunt înlocuiţi cu soldaţi cu căşti, iar falşii sacerdoţi, austerii citesc dintr-o carte mică de buzunar «un text vag, cu referiri la mai marii Ligii şi la misterul lor sfânt»”.[229]Slujbele ţinute aici iau în derâdere, parafrazând

229 Crina Bud, Tragedia şi discursul profetic. Organizatori neosemantici ai fantasticului ba- conskian, Philologica, 2004, tom 1, p.

cu cinism, adunările de partid ale epocii. Faptul că toate acestea se petrec în biserică nu este întâmplător, căci regimul totalitar a interzis credinţa în Dumnezeu şi a închis, demolat sau transformat bisericile în locaţii pentru scopuri profane şi mai mult, politice.

Spre mirarea sa constată că a ajuns să se comporte aidoma celorlalţi: „datele memoriei şi ale conştiinţei şi ale simţurilor începeau să-mi devină streine. Simţeam că uit sau că ştiu lucruri false, inventate de o pseudomemorie trădătoare, simţeam că mă copleşeşte o pseudoviaţă obligându-mă s-o trăiesc. Un alt personaj îmi luase locul, căutându-şi în minte alibiul unor viitoare ticăloşii.”Dovedindu-se docil, i se încredinţează o altă misiune, să ia locul groparilor şi să le reorganizeze îndeletnicirile „situându-le pe baze temeinice, lichidând erorile...” etc. În subordinea sa se află mai mulţi intelectuali, prilej pentru Baconsky de a satiriza comportamentul slugarnic al acestora: „A lucra cu intelectuali era greţos şi comod. [Erau] plini de elan, gata oricând să supraliciteze, să se dedea la acte pe care nimenea nu le-ar fi pretins de la ei. Mai văd încă ochii lor strălucind de râvnă, extatici, umeziţi de saliva canină a zelului mimat cu disperarea şi spaima secretă care palpita în pupilele lor dilatate.”[230] Trimiterea la metehne ale epocii comuniste este mai mult decât evidentă.

115-122

230 Idem, p. 61

În plan interior continuă frământările naratorului. Simte şi el că se transformă: „Odată şi odată voi deveni un papagal perfect şi nu voi mai uzurpa colivia în care am intrat de pe acum, pentru că mi-am pierdut aripile şi nu mai am tăria să visez la sublima nebunie a junglei."[231]

Următoarea treaptă a coborârii în infern o reprezintă colaborarea sculptorului la „universităţile de noapte", amestec grotesc de discursuri propagandistice, sex şi alcool: „Când expunerea luă sfârşit, exaltarea participanţilor era unanimă. Începu flagelarea femeilor legate, foştii gropari şi cu mine făcurăm dragoste cu câteva dintre ele, ni se dădu să bem iarăşi din băutura îndoielnică... eram complet ameţit ori îndobitocit şi, într-un târziu, mă pomenii zăcând pe duşumea, alături de dansatoarea care-mi şoptea[...] slogane lipsite de sens, în timp ce se străduia să mă înlănţuie cu pulpele ei descărnate". [232]Nemaisuportând, simţind că se dezumanizează pe zi ce trece, se gândeşte să fugă. Profesional, primeşte un alt serviciu, acela de preot. Acum trebuie să le citească morţilor dintr-o carte, o caricaturizare a slujbei creştine: „cartea nu cuprindea în întregimea ei decât vreo zece fraze ce se repetau la infinit.[...] în memorie nu mi se fixară decât cuvinte răzleţe: adâncă învăţătură, încercuire, granit, cântece, trepte, organizare, rădăcini şi alte câteva". Toate acestea nu sunt

---

231 A. E. Baconsky, op. cit., p. 67

232 Idem, p. 75

altceva decât trimiterile la frazeologia goală şi limba de lemn a proletcultismului, care au invadat mass media, literatura şi discursurile timpului, modalităţi perfecte pentru spălarea creierului.

Atunci când tensiunea socială atinge paroxismul se produce un soi de pseudorevoluţie. Unul dintre grupurile aflate la putere îl asediază pe celălalt, baricadat în Biserica neagră. Naratorul asistă la revoltă din tumul clopotniţei: „Cei din biserică erau denunţaţi pentru trădarea intereselor poporului şi pentru crime comise în numele marilor mulţimi. Li se adresa un ultimatum, erau somaţi să se predea[...] predând planurile secrete ale cimitirului”. [233]Se dovedeşte însă că răzmeriţa este doar un scenariu jucat cu măiestrie de ambele părţi implicate: „Asediaţii şi asediatorii nu sunt, în ultimă instanţă, decât mase de manevră. Adevărata luptă se duce sus în săli închise şi inaccesibile, unde cercurile superioare ale Ligii, divizate în două tabere, se confruntă zi şi noapte, abia reuşind fiecare să comunice cu câte un agent strecurat spre acele încăperi ascunse. Acolo se va hotărî totul”. Protagonistul scapă din clopotniţă printr-o trapă ascunsă sub pat. Este salvat de tânărul evreu care îl adăposteşte la un grup dizident al *Ligii*.

Evreul îi spune că „Biserica neagră fusese luată cu asalt şi, spre ziuă, căzuse în mâinile taberei care o asedia, ca şi principalele puncte ale

---

2333 3<> Idem, p. 107

oraşului."[234]

Revenit în oraş după ce aşa-zisa revoltă s-a încheiat printr-o dinainte prevăzută rotaţie a cadrelor, asistă şocat la o ceremonie în care i se aduceau omagii ca unui mort, deşi el era viu. Scena marchează în plan simbolic moartea vechiului eu şi naşterea „omului nou". Este invitat la sediul *Ligii*. Aici fostul gropar, ajuns mare şef, îi declară că trebuie să-şi reia fosta meserie, să se ocupe iar de artă. Ca o dovadă că acum aveau deplină încredere în el, că transformarea a reuşit, îi dă o scrisoare din partea tânărului evreu care fugise în altă ţară. Mărturisirile acestuia din urmă sunt cutremurătoare. Ele prevestesc triumful noului tip de societate pe alte meleaguri, dar în acelaşi timp, din subtext se înţelege că orice evadare a devenit inutilă.

„Molima" se întinde, treptat, peste tot: „Pe aici, îmi scria el, cerşetorii s-au înmulţit simţitor în ultima vreme. La anumite ceasuri de după-amiază orchestre de cerşetori colindă străzile sau se opresc prin pieţe şi cântă acostând cu tot mai multă îndrăzneală trecătorii care, în mod bizar, încep a se deprinde să le arunce câte o monedă [...]. Sunt zile când şi unii oameni remarcabili ai oraşelor se costumează în cerşetori". Cu alte cuvinte, nu mai este nimic de făcut, decât să te supui.

Scrisoarea încheie romanul cu o viziune

---

234 Idem, p. 115

sumbră, concluzionând că orice speranţă a pierit: „A înţelege înseamnă însă, mai mult ca oricând, a muri – şi în timpul morţii ca şi după moarte se instaurează mai întâi un lung întuneric, din imperiul căruia cei ce se întorc sunt întotdeauna alţii... Nu te mai gândi la nimic, nu invidia destinele a căror dărnicie e înşelătoare

— Statornicul şi rătăcitorul nu sunt decât cele două jumătăţi ale clepsidrei ce-şi plimbă prin ele, nemiloasă şi impenetrabilă, nisipul de totdeauna, când plinul şi golul sunt umbra celuilalt...”[235]

Absurdul a triumfat şi s-a instalat în cotidian, ocupându-l. Până şi realitatea a ajuns să împrumute trăsăturile acestui coşmar devenit generalizat.

7. Ana Blandiana. Fantasticul între poezie şi coşmar în 1977, an în care îi apărea şi volumul de versuri *Somnul din somn*, Ana Blandiana debutează ca prozatoare cu *Cele patru anotimpuri*. Explicaţia acestui nume o găsim în subtitlurile celor patru povestiri fantastice care alcătuiesc cartea: *Capela cu fluturi* (Iama), *Dragi sperietori* (Primăvara), *Oraşul topit* (Vara), *Amintiri din copilărie* (Toamna). *„Remarcabilă este îndeosebi capacitatea tuturor acestor proze de a crea atmosferă”* (N. Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Bucureşti, editura Paralela 45, 008, p. 1051).

Iniţial opera îi este respinsă de omniprezenta

235 Idem, p. 126

cenzură a epocii pe motivul hilar că ar conţine „tendinţe antisociale”. Ca să pricepem ce înţelegeau cenzorii prin aceste „tendinţe antisociale” trebuie să ne referim la natura fantasticului acestei proze. Autoarea însăşi mărturiseşte, pe coperta a patra a cărţii, că „Fantasticul nu e opus realului, este doar o înfăţişare mai plină de semnificaţii a acestuia. La urma urmei, a-ţi imagina înseamnă a-ţi aminti”. Prin urmare, pentru Ana Blandiana, fantasticul nu este opus realului, ci este o ipostază mai plină de semnificaţii a realităţii. Astfel poate fi citit tabloul mulţimilor care vieţuiesc exuberant, complice, în spaţii şi momente degradate, absurde şi terifiante din episoadele-cheie ale celor patru povestiri: teatrul din *Capela cu fluturi*, apocalipsa din *Oraşul topit*, cortegiul funerar din *Dragi sperietori*, amintirea arderii cărţilor din *Amintiri din copilărie*.

„Proza sa este un discurs adecvat, verosimil, la o realitate falsificată de închipuirea silită să treacă prin filtrele monoideologiei. În dictatură, lectura nu era preponderent ficţională, dar funcţională. Literatura era un discurs secund, mai pur decât cel al istoriei impure. Referenţialitatea, intermediată de obiectivitatea stilistică, se restrânge în timp, producând autarhia textului.”[236]

În postfaţa reeditării din anul 2000 a volumului (Ana Blandiana, *Cele patru anotimpuri*,

---

236 Marian Victor Buciu, Dincolo de poezie în România literară, nr. 49,2007

Editura Cartea Românească, Colecţia *Micromegas*.

Bucureşti, 2000), Dan Cristea vorbeşte despre fantasticul politic, gen cultivat intens în anii ’60 în literatura română. Ipostazele echivocului, ale incertitudinii sau ale ambiguităţii fantastice, care ar ţine, în acest tip de scriitură, de natura politicului şi a interdicţiei totalitare, motivează, în viziunea criticului amintita clasificare. Există pasaje explicite în toate textele cuprinse în carte, senzaţiile de nelinişte, de alterare a sensurilor putând fi asociate aceleiaşi categorii a fantasticului, ilustrat întotdeauna de o criză a perceperii lumii. Din diverse perspective, lumea din text este supusă agresiunii, invaziei, descompunerii.

Criza fantasticului constă în interogarea sensului şi a interpretării lumii, manifestându-se paralel cu o mişcare de interiorizare care conduce la introspecţia eului narator. Până la urmă, nota distinctivă a fantasticului este solidară cu conştiinţa pluralităţii reprezentărilor de sine. Imaginile dublului, ale traversării mai multor medii şi straturi de reflectare şi iluzie optică, temele replierii în sine a naratorului, toate se circumscriu aceluiaşi nucleu de semnificaţii: „Am trecut dinspre poezie spre proză nu pentru a părăsi poezia, ci pentru a-i lărgi împărăţia, pentru a putea da o mai largă desfăşurare obsesiilor şi viziunilor ei. Pentru că proza fantastică, proza care a înlocuit situaţiile prin viziuni, dă

posibilitatea poeziei să dezvolte mari şi halucinante versiuni ale lumii văzute prin apa unei lentile atât de măritoare, încât contururile exterioare dispar făcând loc unor splendide şi nonfigurative taine. Ca şi poezia, proza fantastică se află dincolo, nu dincoace de realitate, acolo unde nu poţi să treci decât asumându-ţi realitatea. Conflictul unei asemenea proze este tocmai tensiunea dintre văzut şi nevăzut, dintre spus şi nespus, dintre posibil şi imposibil, dintre ceea ce s-ar putea turna în formele fixe ale realităţii şi ceea ce poate să palpite numai în zonele libere ale imaginarului. Este un conflict deosebit în esenţă de cel al prozei şi apreciat de natura şi sensurile conflictului liric, cerând, ca şi acesta, o citire pe un portativ special. Autorul prozei fantastice nu mai face concurenţă stării civile, nu mai creează personaje şi situaţii, ci universuri şi miracole, în care lumea văzută se topeşte pentru a se rearanja după liniile de forţă ale unui nou câmp magnetic, revelator.”[237]

Proza Anei Blandiana se deschide şi unei lecturi de tip poetic. Personajele devin simboluri, semne în pagină, percepţiile sunt diafane, cel mai stabil dintre ele – personajulnarator – trăind perpetuu o viaţă dublă între vis şi realitate. Starea de recul, de închidere în sine, un fel de crepuscul al conştiinţei, plutind într-o inerţie fabuloasă, mediază de fiecare dată apariţia fantasticului.

237 Ana Blandiana, Autoportret cu palimpsest, Editura LiterNet, 2004, p. 42

Scriitoarea recunoaşte că motorul reprezentărilor nu este memoria propriu-zisă ci „cea senzorială şi cea a visului care-şi păstrează întreaga acurateţe” (*Dragi sperietori*). Cu alte cuvinte, din concepţia fantasticului aşa cum îl vede Ana Blandiana, pare exclusă orice idee de *ruptură*, de neputinţă a concilierii; acestora li se opune implicit ideea de interferenţă. În acest raport paradoxal imaginaţia are un rol covârşitor, imaginaţie care, la rândul său, este solidară cu memoria *senzorială* şi cu cea *onirică*. Nu pare exclusă însă cu totul ideea de *ezitare* a lui Todorov, mai ales în cea de-a patra povestire a volumului. „Dacă poezia, pentru Blandiana, este începutul şi sfârşitul literaturii, infernul şi paradisul ei, proza ar putea fi doar purgatoriul, o cale de trecere. Proza de ficţiune provine din acelaşi spirit estetic. Şi est-etic. Dacă poezia este datoare vieţii, proza ajunge datoare poeziei. În sensul că, sub presiunea realităţii, proza descarcă poezia în limitele energiei ei naturale. Literatura descarcă viaţa de realitate, transgresând-o în fantastic.”[238]

Motto-ul întregii proze fantastice a Anei Blandiana l-ar putea constitui aceste cuvinte ale protagonistei din *Capela cu fluturi*: „Ceea ce reţin din întâmplări este un anumit sentiment dominant al lor, o anumită stare de spirit, o anumită culoare care nu este întotdeauna adaptată la real, nu se potriveşte cu adevărat situaţiei decât rar, atunci

---

238 Marian Victor Buciu, Dincolo de poezie în România literară, nr. 49,2007

când subiectivitatea mea se suprapune întâmplător realităţii obiective."[239]

Saltul din realitate în fantastic se produce în patru locuri – o biserică abandonată, un cimitir, marea, un depozit de carte – în care protagonista trăieşte tot atâtea experienţe existenţiale fundamentale, care pot fi considerate experienţe iniţiatice în adevăratul sens al cuvântului.

Pe o căldură anormală pentru luna februarie, protagonista din *Capela cu fluturi* pleacă să hoinărească la întâmplare pe străzi. Ajunge într-un părculeţ mărginit de un restaurant, un teatru şi „o biserică de religie incertă" *m*, închisă tot timpul „şi aparţinând unui rit greu de precizat". Biserica pustie apare ca un semn al sacrului abandonat, fără revenire, mai mult decât în *Paracliserul* de M. Sorescu. Împinsă de o curiozitate pe care nu şi-o poate explica, femeia, deschide lacătul de la uşă şi intră în biserică: „Era de fapt mai curând o capelă decât o biserică propriu-zisă, o capelă format dintr-o singură navă centrală, prelungă şi destul de joasă, cu marginile rotunjite [...]. Ceea ce mi-a atras atenţia de la început a fost în fundul încăperii ceva ce semăna cu o catapeteasmă şi m-am mirat pentru că nu putea fi vorba de o capelă de cult ortodox, ciudatele desene ale vitraliilor şi formele necunoscute ale pereţilor o dovedeau cu prisosinţă."[240]

---

239 Ana Blandiana, Cele patru anotimpuri, editura Cartea Românească, Colecţia Micromegas, Bucureşti, 2000, p. 5
240 Idem, p. 13

Aici rămâne perplexă când observă că în interiorul lăcaşului ningea: „Dacă mă incita ceva, dacă mă irita chiar, era o anume nesiguranţă, senzaţia că această ninsoare nu se produce pentru mine, ci există pur şi simplu, cădea şi înainte de a fi intrat eu în biserică, cine ştie de când, poate de totdeauna."[241]

În momentul următor, o altă revelaţie îi stârneşte revolta: un perete vertical din altar este acoperit în întregime cu fluturi zburând apoi lasciv şi aşezându-se pe pereţii pictaţi ai bisericii: „Exista în mişcarea lor ceva profund senzual, lasciv, care-mi trecea fiori reci pe ceafă şi făcea să-mi tremure genunchii". La lumina tremurătoare a chibriturilor aprinse unul după altul se relevă mii şi mii de fluturi de noapte. Imaginea este halucinantă: „Am văzut la început numai flacăra, prea apropiată de ochi, apoi am îndepărtat mâna cu braţul aproape întins, încercând să văd dincolo. Am crezut că mi se păruse, atât de scurtă a fost priveliştea înainte ca lemnul să se fi consumat în întregime, şi atât de necrezută. Nu erau icoane. Era un perete sau un înalt paravan, străbătut de ondulaţii lente, acoperit în întregime de... Am căutat cuprinsă de febră un alt chibrit pe care l-am aprins brusc, cât mai departe. Da, erau mii de aripi de fluturi care se legănau într-un ritm oarecum comun, erau de fapt mii de fluturi aşezaţi pe acel perete sau paravan vertical, pe acel

---

241 Idem, p. 12

presupus altar, aşezaţi în aşa fel încât din faţă, de unde eram, nu li se vedeau trupurile, nu li se vedeau decât muchiile aripilor formând o suprafaţă aproape compactă, striată, haşurată şi într-o mişcare greu de descris, asemenea... Chibritul s-a stins din nou şi, când l-am luat în grabă pe al treilea, degetele au pipăit în cutie beţele care îmi rămâneau. Am făcut din nou lumină."[242] „Aripile fluturilor purtau aceleaşi desene ca vitraliile şi, deşi n-aş putea să le explic, privite acum, ele mi se păreau pline de Un sens comprehensibil, apropiat mie, complice chiar". Fiinţele teribile rezultate din suprapunerea imaginilor de sfinţi şi fluturi par desprinse din pictura barocă.

Ambiguitatea tipic fantastică se instaurează în drepturi depline abia când, părăsind biserica, femeia se trezeşte în plină ninsoare apocaliptică. Realul îşi însuşeşte minunea compromiţând-o, făcând-o suspectă. Ceea ce-i păruse naratoarei o iluzie ameninţă să fie ceva înfricoşător de real. Refugiindu-se în teatrul din apropiere ea asistă la o reprezentaţie în care actori în mantii colorate reiau spectacolul fluturilor. În plus, în părculeţ, nişte copii lasă în zăpada din ce în ce mai mare, urme asemănătoare corpului fluturilor. Transfigurarea zoomorfică, angoasantă, a oamenilor în fluturi, apelează la un simbol cunoscut, ulterior devenit central şi la Mircea

242 Idem, p. 14

Cărtărescu.

Într-un articol dedicat prozei fantastice a Anei Blandiana, Marco Cugno interpretează în manieră thanatică motivul fluturilor: „prezenţa misterioasă şi inexplicabilă a fluturilor devine din ce în ce mai neliniştitoare şi mai ameninţătoare, într-atât încât nu este defel nepotrivit să vorbim de iniţierea în moarte, dat fiind că, în povestire, atare valenţă pare să capete o importanţă deosebită în cadrul simbolismului complex al cărui vehicul este fluturele."[243]

Dacă în *Capela cu fluturi* întâmplările erau declanşate de căldura nefirească din toiul iernii, în *Dragi sperietori* totul porneşte pentru naratoare de la echinoxul de primăvară: „atunci a început totul, această zi care nu se va mai sfârşi probabil nicicând şi de al cărei miracol mă simtchiar dacă pe nedrept-răspunzătoare". Protagonista rătăceşte prin oraş în primele ore ale dimineţii, oprindu-se în piaţă. I se face rău şi când îşi revine realizează că cineva, o figură ambiguă, o urmărise, după care dispăruse. Pleacă în căutarea ei, transformându-se din vânat în vânător: „ştiusem, din acea primă clipă a feţei nedescifrate, aplecate peste mine, că indefinita fiinţă care mă luase în stăpânire nu era străină de adânca răscoală care se pregătea în pământ şi văzduh, iar mersul acesta, desigur conspirativ, spre o ţintă misterioasă nu putea fi decât o stratagemă pentru a putea străbate oraşul

243 Apud Revista Apostrof, anul XXIII, 2012, nr. 5

neeliberat încă de primăvară.”Necunoscutul se topeşte literalmente lângă un tramvai, iar femeia, cuprinsă de semne rău-prevestitoare, continuă să străbată oraşul: „Nu mai aşteptam ceva, intrasem în miracol şi acesta mi se părea obişnuit, evoluam în el pierzând perspectiva comparativă a realului şi spaima uimită care decurge din ea.”[244]

Paşii o poartă undeva spre periferie, într-un spaţiu abstract, un cartier cu blocuri înalte, uniform vopsite, cu o arhitectură diabolic de riguroasă, unde liniştea creează impresia plonjării pe o planetă nelocuită. Nemişcarea este întreruptă de apariţia unui cortegiu funerar. Protagonista i se alătură, însoţind mortul până în cimitirul din apropiere.

Simbioza dintre mormintele părăginite şi exuberanţa naturii, pe care primăvara o trezise la viaţă, dă naştere unor imagini tulburătoare: „Ce legătură există între primăvară şi moarte, dacă nu înrudirea adâncă, de substrat, care există între viaţă şi moarte şi pe care natura în cele mai exaltate clipe ale ei ne-o aruncă în faţă ca pe o strălucită dovadă a perfecţiunii şi-a echilibrului.”[245]

„Mă simţeam acasă în cimitirul acela care amesteca atât de perfect stările materiei, în care moartea şi viaţa erau atât de egal triumfătoare.”[246]

Ameţită, naratoarea se aşază o clipă, vrând să

244 A. Blandiana, op. cit., pp. 44-45
245 Idem, p. 47
246 Idem, p. 53

simtă total spectacolul din jurul ei. Persistenţa anormalului este marcată de mirificul dezmăţ vegetal, de complicitatea frenetică dintre păsări şi plante şi de mirosul carnal de pământ din cimitir: „De departe auzeam, abia îngânate, cântările adormitoare ale preoţilor, iar în jurul meu se înălţa imnul savant şi dezlănţuit al păsărilor, în timp ce odată cu aburul urca din pământul umed mirosul acela dumnezeiesc al creaţiei perpetue, eliberat din adâncurile cele mai ascunse ale planetei”. Corecţia se instituie prin deformarea acestei prime imagini printr-una mai terifiantă: în petalele florilor se ascund capete de copii, de la dimensiuni minuscule până la cele obişnuite: „La picioarele mele în iarbă şi flori, chiar lângă pantofii mei şi mai departe, şi pe alte morminte, şi pe toate mormintele, şi în tot cimitirul, din iarbă creşteau pe tulpini subţiri, ascunse bine în sepale grijulii şi-n petale ocrotitoare, capete de copii vii, capete vii şi vorbitoare, sau plângătoare, sau zâmbitoare, capete de copii abia născuţi”. [247]

„Erau, unele, cât boabele de mazăre, şi altele cât cireşele, şi altele cât merele, ba chiar cât gutuile, dar toate, fără excepţie şi indiferent de mărimea lor, erau perfecte, vii, încât totul părea un joc minunat şi de neînţeles.”[248]

Prezenţa copiilor-flori poate să simbolizeze o iniţiere în sexualitate (să nu uităm şi dezlănţuirea senzuală a primăverii), însoţită totuşi de un fel de

---

247 Idem, p. 55

248 A. Blandiana, op. cit., p. 56

teamă de maternitate, la care pare să facă aluzie dialogul dintre femeie şi copiii – flori, care îi spun că ei cresc din pământ. Părinţii vin şi îi aleg/culeg doar în clipa când s-au dezvoltat îndeajuns. Îi duc acasă şi le spun „poveşti despre cum se fac copiii şi altele, ca să ne lege mai mult de ei şi ca să nu încercăm să ne întoarcem."[249]

O altă ipostază aberantă este şi proliferarea vegetalului, invadând arhitectura cartierului pe drumul de întoarcere dintre morminte. Pierzând noţiunea timpului naratoarea se trezeşte în plin câmp, dincolo de marginea oraşului.

Dacă în *Capela cu fluturi* întâmplările erau declanşate de căldura nefirească din toiul iernii, în *Dragi sperietori* totul porneşte pentru naratoare de la echinoxul de primăvară: „atunci a început totul, această zi care nu se va mai sfârşi probabil nicicând şi de al cărei miracol mă simtchiar dacă pe nedrept-răspunzătoare". Protagonista rătăceşte prin oraş în primele ore ale dimineţii, oprindu-se în piaţă. I se face rău şi când îşi revine realizează că cineva, o figură ambiguă, o urmărise, după care dispăruse. Pleacă în căutarea ei, transformându-se din vânat în vânător: „ştiusem, din acea primă clipă a feţei nedescifrate, aplecate peste mine, că indefinita fiinţă care mă luase în stăpânire nu era străină de adânca răscoală care se pregătea în pământ şi văzduh, iar mersul acesta, desigur conspirativ, spre o ţintă misterioasă nu putea fi

249 Idem, p. 58

decât o stratagemă pentru a putea străbate oraşul neeliberat încă de primăvară.”Necunoscutul se topeşte literalmente lângă un tramvai, iar femeia, cuprinsă de semne rău-prevestitoare, continuă să străbată oraşul: „Nu mai aşteptam ceva, intrasem în miracol şi acesta mi se părea obişnuit, evoluam în el pierzând perspectiva comparativă a realului şi spaima uimită care decurge din ea.”[250]

Paşii o poartă undeva spre periferie, într-un spaţiu abstract, un cartier cu blocuri înalte, uniform vopsite, cu o arhitectură diabolic de riguroasă, unde liniştea creează impresia plonjării pe o planetă nelocuită. Nemişcarea este întreruptă de apariţia unui cortegiu funerar. Protagonista i se alătură, însoţind mortul până în cimitirul din apropiere.

Simbioza dintre mormintele părăginite şi exuberanţa naturii, pe care primăvara o trezise la viaţă, dă naştere unor imagini tulburătoare; „Ce legătură există între primăvară şi moarte, dacă nu înrudirea adâncă, de substrat, care există între viaţă şi moarte şi pe care natura în cele mai exaltate clipe ale ei ne-o aruncă în faţă ca pe o strălucită dovadă a perfecţiunii şi-a echilibrului.”[251]

„Mă simţeam acasă în cimitirul acela care amesteca atât de perfect stările materiei, în care moartea şi viaţa erau atât de egal triumfătoare.”[252]

250 A. Blandiana, op. cit., pp. 44-45
251 Idem, p. 47
252 Idem, p. 53

Ameţită, naratoarea se aşază o clipă, vrând să simtă total spectacolul din jurul ei. Persistenţa anormalului este marcată de mirificul dezmăţ vegetal, de complicitatea frenetică dintre păsări şi plante şi de mirosul carnal de pământ din cimitir: „De departe auzeam, abia îngânate, cântările adormitoare ale preoţilor, iar în jurul meu se înălţa imnul savant şi dezlănţuit al păsărilor, în timp ce odată cu aburul urca din pământul umed mirosul acela dumnezeiesc al creaţiei perpetue, eliberat din adâncurile cele mai ascunse ale planetei". Corecţia se instituie prin deformarea acestei prime imagini printr-una mai terifiantă: în petalele florilor se ascund capete de copii, de la dimensiuni minuscule până la cele obişnuite: „La picioarele mele în iarbă şi flori, chiar lângă pantofii mei şi mai departe, şi pe alte morminte, şi pe toate mormintele, şi în tot cimitirul, din iarbă creşteau pe tulpini subţiri, ascunse bine în sepale grijulii şi-n petale ocrotitoare, capete de copii vii, capete vii şi vorbitoare, sau plângătoare, sau zâmbitoare, capete de copii abia născuţi". [253]

„Erau, unele, cât boabele de mazăre, şi altele cât cireşele, şi altele cât merele, ba chiar cât gutuile, dar toate, fără excepţie şi indiferent de mărimea lor, erau perfecte, vii, încât totul părea un joc minunat şi de neînţeles."[254]

Prezenţa copiilor-flori poate să simbolizeze o iniţiere în sexualitate (să nu uităm şi dezlănţuirea

253 Idem, p. 55

254 A. Blandiana, op. cit., p. 56

senzuală a primăverii), însoţită totuşi de un fel de teamă de maternitate, la care pare să facă aluzie dialogul dintre femeie şi copiii – flori, care îi spun că ei cresc din pământ. Părinţii vin şi îi aleg/culeg doar în clipa când s-au dezvoltat îndeajuns. Îi duc acasă şi le spun „poveşti despre cum se fac copiii şi altele, ca să ne lege mai mult de ei şi ca să nu încercăm să ne întoarcem."[255]

O altă ipostază aberantă este şi proliferarea vegetalului, invadând arhitectura cartierului pe drumul de întoarcere dintre morminte. Pierzând noţiunea timpului naratoarea se trezeşte în plin câmp, dincolo de marginea oraşului.

Revelaţia din finalul povestirii modifică esenţial perspectiva narativă: oniricul terifiant este spulberat, însuşi fantasticul este estompat, împins undeva în fundal. Astfel, a doua invazie este cea a simbolurilor agresive ale socialului, monologul protagonistei având rolul de a elimina orice echivoc în acest sens: „Dragi, dragi sperietori, spuneţi-mi şi mie de ce o faceţi? Pe cine vreţi să speriaţi? [...] De hainele voastre largi nu se mai văd orizonturile, de pălăriile voastre imense nu se mai zăreşte cerul, iarba grâului începe să se plece, macii roşii s-au veştejit de mult. Pe cine apăraţi? [...] Sunteţi urâte şi jalnice, nişte biete imitaţii de oameni, nişte caraghioase surogate de spaimă [...]. Mi-aţi luat câmpia, e adevărat, dar ce puteţi face împotriva

255 Idem, p. 58

nesfârşitelor câmpii pe care pot oricând să mi le imaginez?”[256] Probabil acesta este unul din pasajele care au făcut cenzura să considere cartea drept antisocială.

A treia povestire, *Oraşul topit*, este construită pe antiteza dintre apă (marea) şi foc (soarele), dintre realitate şi visare.

Monologând pe tema incapacităţii de a fixa timpul trăit în sensul înţelegerii trecerii efective a clipelor, naratoarea afirmă că există totuşi o singură situaţie în care contrariul se poate produce şi anume proximitatea mării: „Din copilărie încă marea îmi dădea o acuitate a simţurilor extraordinară, un sentiment al trăirii clipei aproape halucinant”. Dar desfăşurarea evenimentelor nu face decât să infirme certitudinea afirmată. Textul este conceput ca alternanţă de intrări şi ieşiri din normal în fantastic, ultimul având în final câştig de cauză...

Aflată pe plajă, protagonista asistă la triumful soarelui asupra apei. Căldura devine infernală. Nemaisuportând, se retrage spre oraş: „Privind în urmă, am văzut prin aerul devenit sticlos de căldură plaja pe care o părăsisem; o stranie devălmăşie, cu algele, meduzele, scoicile şi gunoaiele sale topite într-o unică pastă bizar colorată, lucind uşor şi mişcată abia simţit de un fel de puls secret, ca o respiraţie”. [257]Nici refugierea în casă nu se dovedeşte o soluţie. Totul

---

2563 5« Idem, p. 62

257 Idem, p. 72

în jur se transformă într-o magmă informă. Memorabile sunt pasajele în care se descrie lichefierea bibliotecii şi dizolvarea cărţilor: „Cartea[...]se întindea ca o pastă elastică, alungindu-se, gumă moale şi informă, materie vâscoasă”. Percepţia adversităţii elementelor, a obiectelor înconjurătoare, se răsfrânge şi asupra imaginii cărţii deformate, cu litere întoarse şi lăţite: „Vedeam cum literele coperţii se întind, se lăţesc, se fac mereu mai subţiri până rămân numai nişte dâre, pierdute în cele din urmă şi ele” [...] „întreaga bibliotecă devenise în curând o stranie masă vâscoasă. [...] Era înspăimântător, tocmai pentru că era de neînţeles.”[258]

Afară oraşul se topeşte la propriu, scurgându-se în straturi groase, sub dogoarea ucigătoare: „O cornişă aplecată prea mult deasupra trotuarului s-a desprins în cele din urmă ca o mare picătură, ca o imensă lacrimă groasă, opacă (vedeam materia plângând!) şi a prins sub plesnetul greu al căderii doi oameni”. [259]Aplatizarea lentă, lichefierea universului se întâmplă într-un vacarm înnebunitor. Oamenii, o masă imună la spaimă şi inconştientă până la jubilare, dispar în inform: „Ultimii dintre supravieţuitori se topeau asemenea unor stafii împrăştiate de boarea dimineţii. Părul începea să le curgă, mâinile li se făceau lungi, fără sfârşit, carnea aluneca de pe oasele rămase o clipă mai mult în picioare pentru a se destrăma şi ele în

258 Idem, pp. 73-74

259 A. Blandiana, op. cit., p. 76

oceanul vâscos” […] Cerul se sfârşise. Cursese pe pământ.”Revenirile la realitate sunt însoţite de revoltă şi dezgust.

Rămasă unica supravieţuitoare a ciudatului şi terifiantului fenomen, naratoarea se întoarce pe malul mării. Din apă este aruncat pe plajă un delfin tânăr, simbol aici al regenerării: „Era frumos, mai frumos decât poate viaţa vreodată fi, şi iradia cu blândeţe ambiguul amestec de fascinaţie şi repulsie pe care moartea însăşi îl dă”.[260]Se produce astfel un schimb între cele două elemente (uscatul topit şi marea): delfinul trebuie să ia locul femeii. Călătoria nocturnă pe drumul deschis de lună deasupra mării, mersul cu trimitere biblică pe ape, drumul într-un sine crepuscular, toate acestea concluzionează triumful irealului (singura realitate acceptabilă) asupra realului, a fantasmei morţii asupra vieţii: „Păşeam pe cărarea desenată de lună pe apă şi uleiul, plutind, al luminii, îmi ungea tălpile crăpate care scoteau, la fiecare pas, un plescăit uşor, copilăresc. Să nu mă trezesc, mă rugam, încă puţin, să nu mă trezesc.”[261]

Amintiri din copilărie adoptă, ca şi textele anterioare, metoda naraţiunii la persoana I. Este povestirea care se apropie cel mai mult de fantasticul tradiţional, în accepţia lui Tzvetan Todorov, prin elementele folosite: amintirea, tabloul din care chipuri sau imagini descind în

---

260 Idem, p. 83

261 Idem, p. 84

realitate, straniul. Nu trebuie trecute cu vederea însă nici elementele autobiografice: între 1975 şi 1977 autoarea însăşi a fost bibliotecară.

Naratoarea primeşte sarcina de a prelua nişte colete de cărţi de la un depozit aflat într-o zonă periferică a oraşului, o clădire bizară. Drumul până acolo e marcat de omniprezenţa mizeriei, a maculării. După ce ajunge în acel loc, tânăra dă ocol curţii depozitului: „De altfel pentru a împlini atmosfera şi aşa nefirească a locului, înconjurând clădirea[...] descopeream cu uimire, căzute în zăpadă, oale cu smalţul sărit, farfurii crăpate cu margini aurite [...], găleţi ruginite, sticle goale, borcane de dulceaţă umplute cu noroi."[262]

Înăuntru este întâmpinată de o bătrână misterioasă „îmbrăcată cu o rochie gălbuie de sub care ieşeau pantalonii unei pijamale strânşi în jurul gleznei în nişte ghete grele, bărbăteşti, legată peste mijloc cu o sfoară ce strângea astfel în jurul trunchiului ei plat un cojoc fără vârstă, cu lâna ieşită prin găurile moliilor"[263], care o anunţă că administratorul responsabil cu predarea cărţilor nu a fost găsit niciodată de vreun client, cu toate că se află chiar deasupra camerei bătrânei. De remarcat sunt aici şi apariţiile repetate ale unei pisici care miorlăie malefic şi batjocoritor de câte ori o vede pe eroină.

Plictisită de aşteptare, tulburată de aspectul încăperii şi al femeii care vorbea mai mult în dodii,

---

262 A. Blandiana, op. cit., p. 90

263 Idem, p. 92

incitată de zgomotele ce se auzeau de la etaj, părăsită de şofer, tânăra hotărăşte să urce în pod. Nu o opreşte nici scara ce părea fără sfârşit, nici dezintegrarea ei inexplicabilă odată ce a fost părăsită, nici lipsa de lumină din încăperea-depozit, nici măcar tunelele labirintice făcute din numeroasele şiruri de volume depozitate în acel spaţiu. Rătăceşte vreme îndelungată, încearcă fără succes să afle măcar titlul unui volum, îşi aminteşte cu melancolie de podul cu cărţi al casei din copilărie, iar în momentul în care disperarea o cuprinde identifică o salvare tot în simţul ei olfactiv (episodul cu mirosurile este pur proustian) ce o conduce spre o livadă de gutui a cărei intrare o şi descoperă în spatele unui raft: „Întrega privelişte avea ceva îmbietor şi liniştit, un aer de aproape magică beatitudine”. Abia atunci naratoarea realizează că s-a întors în spaţiul primei copilării, universul din spatele cărţilor combinând elemente din tablourile-acuarelă ce o fascinau odinioară („Ceea ce le făcea ciudate şi ceea ce năştea sentimentul acela sfâşietor, pe care mi-l amintesc atât de bine şi acum, era totala lor lipsă de sens, lipsa lor de epică” *m*, cu cele din casa părintească în care s-a petrecut cel mai enigmatic eveniment din existenţa ei: arderea unor cărţi. Rememorarea declanşează o întoarcere în timp printre colecţii de euri trecute care se desfoliază, fixându-se asupra unor momente limită în devenirea personajului: „straturi, straturi, tot mai ireale, tot mai cu neputinţă de amintit, tot mai

străine, îmbrăcând pentru ochiul, atât de puţin probabil, de afară misterul aromitor al acestei livezi cunoscute, aflate în centrul neînţeles şi fermecător al existenţei mele.”[264]

În studiul său Marco Cugno consideră că „După evocarea camerei din visul de după-amiaza de vară, cu cele două acuarele misterioase atârnate pe perete, sunt trei momentele acestei recuperări progresive a trecutului, care marchează desfăşurarea povestirii: biblioteca tatălui, ascunsă în pod cu ajutorul protagonistei-copile (cărţile din depozit au acelaşi miros ca şi cărţile tatălui); arderea, parţială, a cărţilor, care are loc în soba din camera acuarelelor şi la care copila asistă fără să înţeleagă motivele (aici e mirosul de frunze uscate arse în livada de gutui, alt loc magic al copilăriei, care favorizează recuperarea memoriei), şi, în fine, «odaia de frunze» din teiul din curtea casei, de unde se întinde copila pentru a-şi spiona tatăl în biblioteca lui de cărţi interzise şi în care petrece apoi orele devorând ceea ce-a mai rămas din biblioteca tatălui salvată din flăcări («[erau] primele cărţi pe care le-am citit şi le-am scris în acelaşi timp», afirmă naratoarea).”[265]

În continuare are loc ultima „trecere peste prag”: după ce sare peste un gard, dincolo de care este peisajul uneia dintre acuarelele neliniştitoare din copilărie, naratoarea regăseşte, în casa de

---

264 Idem, pp. 106-107

265 Apud Revista Apostrof, anul XXIII, 2012, nr. 5

buşteni de culoarea cafelei pictată în tablou, cărţile tatălui neatinse, aşa cum erau înaintea arderii.

Finalul naraţiunii Anei Blandiana aglomerează întrebările retorice (cu funcţie de poetică explicită) ale protagonistei: „m-am gândit că o să adorm

— Probabil, imediat. Ceea ce s-a şi întâmplat, cred. Am tresărit la un moment dat – probabil foarte curând, pentru că jarul din vatră era viu – auzind paşi în jurul casei. Dar nu m-am speriat. Putea fi administratorul, sau tata, sau altă fiinţă aparţinând acestei lumi. Acestei lumi? Căreia dintre ele? Şi eu însămi cui aparţineam? [...] Nu mă mira, îmi era doar foarte somn şi îmi era imposibil să aleg care ar fi fost cea mai rea şi cea mai bună dintre posibilităţi."[266]

Pendularea prin bibliotecă, memorie şi vis permite, bineînţeles, mai multe interpretări. Povestirea *Amintiri din copilărie* poate fi citită şi ca un proces al destabilizării femeii mature asaltată de refulările copilăriei şi adolescenţei, dar şi ca o alegorie/distopie politică referitoare la cenzura din perioada comunistă.

În ciuda aurei luminoase cu care copila încearcă să coloreze lumea cărţii, aceasta nu se poate debarasa de laturile sale diforme, respingătoare. Cândva biblioteca din pod constituia un refugiu fericit, aşa cum acuarelele

266 A. Blandiana, op. cit., p. 117

din camera răcoroasă a copilăriei (descriind un ţărm de mare, respectiv o casă de bârne) reprezentau pentru fetiţă o evadare din mijlocul unei realităţi anoste şi opresive (trimiterea la perioada comunistă este cât se poate de clară). Însă, nici biblioteca, nici acuarelele nu se pot feri de un statut incert. Dacă prima este devastată într-o scenă dramatică de un tată hăituit şi decepţionat („Pe faţa lui se citeşte o asemenea deznădejde, încât orice comunicare cu el mi s-ar părea o impietate şi o obrăznicie. [...] Tata citeşte înainte şi sfâşie pagini care se chircesc pe jăratic dându-se peste cap ca şi cum ar suferi, ca şi cum ar fi vii" 372, cea de-a doua lume imaginară îşi conţine germenii descompunerii: ţărmul şi marea sunt de un galben bolnav, iar albastrul văzduhului seamănă cu un cenuşiu albicios, după cum acuarela ce include o casă sugerează singurătate şi pustietate, aşa că, înaintea somnului obligatoriu de amiază, fetiţa izbucneşte mereu în plâns.

Om al bibliotecii, pasionată iremediabil de citit, protagonista Anei Blandiana nici nu putea descoperi un alt decor. Biblioteca din pod rămâne pur şi simplu o proiecţie a interiorităţii sale convulsive şi fragile. Iar livada încântătoare de gutui, casa ţărănească în care se află cărţile neatinse (de istorie) ale tatălui nu constituie decât instantanee idilice, reversuri ale unei lumi imposibil de asumat raţional.

8. D.R. Popescu – P olifonia universurilor paralele. Ancheta nesfârşită a unor crime cu

substrat politic

Din 1959, când foarte tânărul D.R. Popescu debutează cu proze scurte în manieră perfect realistă, el trece la naraţiuni simbolice şi scheme mitice, care combină elemente de fantastic livresc, clasice, cu realism magic, ajungând la construcţiile ample, de tip roman, scrise după anii ’70, înserate împreună cu alte nuvele în cicluri de proză, în care autorul amestecă fantasticul simbolic, cu cel senzaţional, sau realismul magic cu parabola, alegoria şi policier-ul fără deznodământ, şi toate acestea se îmbină într-o nesfârşită multiplicare a vocilor narative după model faulknerian.

Astfel, nuvelele din etapa de început a creaţiei îl înscriu pe D.R. Popescu în cadrul generaţiei 60, iar fantasticul din prozele sale este cel specific tipologiei acestei perioade, în partea ei iniţială. Este vorba de un fantastic de tranziţie cu elemente de realism magic, care evadează din chingile canonului impus oficial: „D.R. Popescu s-a numărat printre primii care au intuit potenţialul alegoriei ori al simbolismului poetic în proza postrealist-socialistă. Aproape toate nuvelele lui, şi bune, şi rele, amestecă în apa stătută a realismului motive mitice, esoterice, alegorii ori simboluri livreşti”. Acesta reprezintă, de fapt, reţetarul ca schemă generală folosit de scriitori din anii ’60, aceste tehnici fiind apanajul literaturii fantastice.

Schimbările pe care le aduc aceste proze şi

inserţia fantasticului sunt evidente: „*Drumul* e o povestire fantastică. În *Mireasa din iulie* dintr-un avion cade o păpuşă cu păr blond şi ochi albaştri. [...] Câteva nuvele mai ample sunt remarcabile prin atmosferă şi dramatism, de exemplu *Ploaia albă*, asemănătoare cu la *răzeşi* a lui V. Em. Galan, una dintre foarte puţinele reuşite din anii ’50. Dincolo de aspectul fantastic şi de structura de basm (observată de Mirela Roznoveanu în monografia ei), nuvela are drept protagonist un personaj care nu mai e obişnuitul bogătan respectat şi temut de un sat întreg din literatura ţărănească mai veche. [...] El le cumpără în definitiv sufletele.”[267]

Începând cu prozele deceniului 7, autorul ajunge deja la o maturitate a scrisului prin diversitatea modelelor pe care le coagulează într-o manieră creatoare proprie, plină de forţă: „Această proză modernă, ce se caracterizează prin tehnica mutilării timpului, prin fărâmiţarea cronologiei, procedeu specific romanului de tip «puzzle»-ca să împrumutăm terminologia lui R.M. Alberes, din *Istoria roman*ului modern – şi prin complicarea intrigii, gen «imbroglio», dacă ne referim, în special, la ciclul F, poate fi cititundefined, deopotrivă, şi din perspectiva literaturii şi artei fanastice. Viziunile coşmareşti ne amintesc de pânzele lui Hieronymus Bosch, iar cultivarea straniului şi a terifiantului ne îndreaptă spre

267 N. Manolescu, op. cit., p. 1100

nuvelele lui E.T.A. Hoffmann şi Edgar Allan Poe. Sursele fantasticului în proza lui D.R. Popescu sunt: anomalia (abaterea de la regulă), fabulaţia, visul, miticul şi magicul, misterul şi bestiarul. La D.R. Popescu putem întâlni următoarele forme, modalităţi ale fantasticului: fantasticul straniului şi terifiantului, fantasticul oniric, fantasticul mitologic, fantasticul metafizic, fantasticul poliţist şi fantasticul alegoric şi parabolic."[268]

Pe lângă aceste elemente, modelul faulknerian aduce o notă extrem de originală, mai ales că D.R. Popescu a ştiut să îl valorifice în scrisul său, aplicându-l pe tematica unei lumi a satului sfâşiată de incertitudini, teroare şi crime: „Decisivă în complicarea romanelor până la absurd a fost influenţa lui Faulkner. Autorul a avut un model în romancierul american nu numai în schiţarea unei Yokpanatauwha proprii, dar stilistic, în atribuirea perspectivei şi a naraţiunii unor inocenţi, nebuni sau beţivi. Simularea naivităţii, ca poartă deschisă spre lumi infantile ori infernale, e un procedeu frecvent la amândoi autorii, o metodă totodată de a investiga visceralul, elementarul şi primitivitatea fiinţei umane. Critica a văzut aproape de la început în romane «inconsistenţa» realităţii, absenţa psihologismului, parodia, absurdul, dar a crezut că-l poate ataşa mai departe tradiţiei romanului

---

268 Ovidiu Ghidirmic, Proza românească şi vocaţia originalităţii, editura Scrisul Românesc, Craiova, 1988, pg. 220

realist.”[269]

Începând deja cu scrierile din ciclul *F*, autorul recurge la parabolă şi coşmar în construcţia fantastică, pentru a putea vorbi de monstruozităţile regimului comunist, iar eroii săi bizari şi suciţi nu fac altceva decât să susţină tematic ideea unei lumi absurde: „Eroul «anonim» sau care-şi poartă numele ca pe o mască, instrument orb în mâna unei istorii oarbe, din romanele lui D.R. Popescu, este mult mai specific pentru o lume pe dos ca aceea din *F*.”[270]

Tema anchetei nesfârşite a unor crime atroce cu substat politic al luptei pentru putere este mai mult decât evidentă în toate naraţiunile din ciclul *F*, iar finalurile deschise lasă mereu impresia că fapele brutale se continuă la nesfârşit: „...D.R. Popescu a fost, ani la rând, dominat de impulsul dezvăluirii brutalităţii şi cruzimii monstruosului regim comunist. [...] Dezvăluirea adevărului te pune, însă, în totalitarism în situaţii dificile. Consecinţele sunt, adesea, paradoxale şi e foarte probabil ca, sub raport stilistic, D.R. Popescu să fi ajuns ceea ce este printr-o împrejurare ciudată ce ţine de conjugarea dorinţei cu neputinţa. Dacă ar fi să luăm în calcul temperamentul şi buna lui credinţă, s-ar zice că, iniţial, impulsul său creator trebuie să fi fost de ordin justiţiar.”[271]

---

269 N. Manolescu, op. cit., p. 1101
270 N. Manolescu, op. cit., p. 1102
271 Eugen Negriei, Literatura română sub comunism, editura Fundaţiei PRO, Bucureşti,2003, p.336

Din acest punct de vedere, creaţia lui D.R. Popescu din deceniul 7 se înscrie în cea de a doua categorie a *fantasticului de tranziţie,* al transfigurării, aceea a coşmarului şi parabolei, prin care autorul se va înrudi cu proze similare ale lui A.E. Baconsky şi Ana Blandiana.

Din ciclul *F* (1969) fac parte mai multe scrieri aproape unitare ca tematică şi personaje (*Ninge la Ierusalim, Boul şi vaca, Cele şapte ferestre ale labirintului*), configurând deja stilul şi universul ficţional pe care se va canaliza scriitorul în aproape toate prozele sale ulterioare: „Dintr-un nucleu epic detectivistic-dispariţia unui torţionar, Moise, din anii negri ai regimului comunist-se trag şi se ţes nenumărate alte fire narative care se încurcă şi se descurcă în câteva romane: *F* [...] Dominantă în aceste cărţi este problema adevărului şi a agoniei lui. La sfârşitul acestui ciclu se poate afirma că autorul se află în stăpânirea unui repertoriu complet de procedee narative modeme (aparţinând romanului de avangardă interbelic, noului roman şi literaturii absurdului)."[272]

În prima nuvelă, *Ninge la Ierusalim*, fantasticul se limitează doar la o structură care combină oniricul, senzaţionalul şi intriga detectivistică. Naratorul (prieten al lui Tică Dunărinţu-personaj redundant în toate prozele următoare), îi povesteşte acestuia întâmplarea

272 Eugen Negriei, op. cit., p.337

senzaţională dintr-o noapte cu ninsoare, când, accidentând mortal o bătrână întâlnită pe drum, protagonistul merge la poliţie să declare fapta, ducând cu sine şi aşa-zisul cadavru, însă acolo i se spune că baba e de fapt un ucigaş celebru care-şi alege victimele făcând autostopul în travesti. Surpriza de final este că deasupra maşinii nu mai există nicio bătrână moartă, situaţie care trimite nuvela în fantastic sau senzaţional. Tot de senzaţional ţine şi relatarea de la început, cu familia de ţărani ce traversează şinele pe sub trenuri, ca să nu mai ocolească, însă femeia este decapitată de roţile trenului chiar în faţa lor. De asemenea, apare un segment oniric sub forma unui coşmar cu un general mongol care îi ucide pe toţi cei care îl privesc, trimitere la adresa regimului şi a *generalului* instalat la putere, procedeu pe care scriitorul îl va diversifica ulterior sub forma unor partituri de virtuozitate.

Cu adevărat valoros este romanul *Boul şi vaca*, în care intriga se mută la sat (posibil Pătârlagele), topoi ce va deveni axis mundi pentru universul ficţional al lui D.R. Popescu. Nucleul narativ îl reprezintă agonia şi moartea mătuşii Maria (mătuşa naratorului), dar împreună cu acesta se ţes nenumărate alte istorii ale altor personaje, de-a lungul celor 20 de capitole ale cărţii.

9

Naratorul este Tică Dunărinţu, aici adolescent, fiul lui Horia Dunărinţu pe care îl vom

reîntâlni în aproape toate prozele lui D.R. Popescu. Apar în roman, ca pe o scenă, fiicele mătuşii Maria-Gica, Veta, Riţa, unchiul Vasile, surorile şi nepoatele femeii, se povesteşte despre uciderea celor doi fii ai Mariei-Păun şi Manoilă – iar de aceştia se leagă mai ales o serie de personaje malefice, care fie i-au ucis sau au pus la cale moartea lor-directorul Moise, Cel ce, Ică, paznicul Dimie, sau pozitive-naratorul (martor al unui omor), pictorul sucit Don Iliuţă, groparul Noe, preotul, precum şi controversata Ileana etc.

Intrăm într-un fantastic senzaţional chiar de la începutul romanului, când unul dintre personaje, paznicul Dimie, dă telefoane autorităţilor dintr-un sat ca să anunţe că o anume Maria urmează să moară. Dincolo de grotescul situaţiei („Alo, alo, lume şi ţară, sunt în emisie, moare Maria, moare, cine vrea s-o mai prindă în viaţă să fugă s-o vadă, cine e mai leneş să se ducă la ea cu lumânarea aprinsă” [273]), fantasticul rezidă chiar din postura personajului: Dimie locuieşte într-un plop, unde mănâncă, doarme ţinând la îndemână o umbrelă (!) cu care să aterizeze lent în cazul când s-ar desprinde de acolo, discută cu oamenii (chiar prin telefon!), îşi face nevoile, iar noaptea urmăreşte cu o lanternă uriaşă tot ceea ce se petrece în curţile oamenilor, asemeni unui Big Brother autohton şi ridicol.

S-ar zice, observând personajul, că este un alt

---

273 D. R. Popescu, F, editura Cartea Românească, Bucureşti, 1986, p. 27

erou sucit aşa cum întâlnim în galeria scriitorilor din generaţia anilor ’60, poate doar cu o tuşă mai accentuată din sfera neobişnuitului, însă acestei caracteristici i se adaugă şi alte modalităţi de ieşire din canonul oficial al literaturii de partid. Cum vom vedea în roman, Dimie este un fost paznic care nu şi-a făcut datoria de a avea grijă de liniştea oamenilor, ci, supus celor care preiau puterea în sat, a devenit o unealtă în slujba lor, contribuind chiar la crimele săvârşite de aceştia. Astfel, Dimie este unul din cei care îl lovesc la ordin pe ciobanul Manoilă, fiul Mariei, când acesta îşi păştea oile cu învoirea paznicului pe terenul şcolii. Tot Dimie este unul dintre cei care o batjocoresc pe Maria într-o noapte cumplită de iarnă, ducând-o în pădure şi ameninţând-o cu arma, ca să o facă să spună unde ascunsese celălalt fiu un pistol. De fapt, întreaga tortură nu fusese decât o glumă pusă la cale de Cel ce, un alt torţionar cu autoritate în sat, după un pariu făcut din plictiseală la o partidă de şah.

Cel ce este una din figurile negative ale cărţii. Căsătorit din interes cu Ileana, fata lui Ică (la iniţiativa lui Ică), el acumulează avuţie şi putere în sat, devenind preşedintele cooperativei, susţinut de autoritatea demonică pe care o are socrul său asupra oamenilor, şi îi forţează pe ţărani să îşi dea avutul şi animalele la colectiv, şantajându-i prin înscenări josnice. Cel ce acaparează tot ce întâlneşte-lemne şi obiecte pe care le aduce în gospodărie, pietre adunate în buzunar, şi din

aceeaşi foame de concret îngurgitează mâncarea la ospeţe cu o poftă insaţiabilă. Însă în această foame continuă nu o poate stăpâni tocmai pe Ileana, căci femeia se culcă cu toţi bărbaţii din sat chiar în grădina lui, motiv pentru care grădina primeşte supranumele de *grădina împărătesei*, totul culminând cu iubirea dintre Ileana şi Păun, fiul Mariei.

În stil pur marquezian, cei doi amanţi fac dragoste pe acoperişul casei, ca motanii, în nopţile cu lună plină. Cel ce, njanevrat chiar de Ică, îl va ucide pe Păun într-un mod barbar, ajutat de paznicul Dimie, care face astfel încât din cadavru să nu rămână decât oasele, ca să nu existe dovezi incriminante. Mai târziu, Cel ce va fi pedepsit de soartă pentru faptele lui, îmbolnăvindu-se şi zăcând plin de bube fără să poată muri. Însăşi Ileana, mistuită de uciderea lui Păun, îi aminteşte continuu bărbatului ei de crima comisă (care, oficial, nu a putut fi probată, deci ucigaşul nu a plătit), pentru a-l face să agonizeze la nesfârşit, pedeapsa ei fiind de asemenea aproape supranaturală, fantastică: „...în fiecare noapte Cel ce visează acest vis straniu. Pătura se umflă pe el şi-ncepe să plutească şi să-l ducă în nisipurile Spulberăturilor şi în Teiş. Şi acel schelet care unii spun că i l-ar trece pe deasupra Ileana îl visează cântând «Tudoriţo, nene» şi nu nevastă-sa fluieră «Tudoriţo, nene».”[274]

274 D. R. Popescu, op. cit., p. 125

Ileana apare aproape ca un personaj de basm, numele ei trimiţând, de altfel, la mitologia populară. Însă ea este o altfel de Ileană, un soi de zână a răzbunării şi a morţii. Fiica lui Ică, dată în căsătorie lui Cel ce fără voia ei, ea îi arată bărbatului deschis că nu îl iubeşte, făcându-l chiar să asiste la întâlnirile ei erotice din grădină sau chiar din patul conjugal, şi jucându-i nenumărate farse sinistre. Într-una din situaţii, îl loveşte în cap pe soţ, închizându-l într-un butoi ca să asculte cum râde ea făcând dragoste cu un alt bărbat, sau îi trimite bilet că moare, pentru ca el să vină acasă şi să o găsească în pat cu un altul, ori îl face să creadă că ea s-a pierdut în pădure, aşa încât bărbatul pleacă în căutarea ei o noapte întreagă, răvăşit de spaima că ar putea-o pierde: „Dimineaţa el a venit în braţe cu hainele ei adunate de prin mărăcini şi ea când l-a văzut a zis că e prost de dă în gropi dac-a ajuns să nu mai ştie de glumă şi să umble ca nebunii noaptea prin păduri. [...] Şi i-a râs în nas şi el nu i-a zis iarăşi nimic fiindcă o iubea şi nu putea să se despartă de ea."[275]

Iubindu-l pe Păun, ea devine indirect responsabilă de moartea lui, căci satul o judecă, şi mai ales familia lui Păun. Când mătuşa Maria trage să moară, Ileana vine să o vadă, însă este bătută în văzul lumii de Gica, sora lui Păun. La înmormântarea Mariei, Ileana vine din nou să îşi

---

275 Idem, p. 74

ia rămas bun de la ea, stârnind tulburarea şi ura oamenilor: „Sărută mâna mătuşii ca unei mame şi rămase lângă sfeşnic. Lumânările pâlpâiau şi lumina lor ce juca pe îmbrăcămintea neagră a fetei lui Ică îmi aduse aminte de povestea nopţilor ei cu Păun şi mai ales de felul cum văru-meu se ducea noaptea pe la iubitele lui. [...] Ileana se închină şi o sărută pe mătuşa pe obraji ca pe o icoană, apoi iar se închină din nou-şi toate acestea treziră în cei de faţă un murmur care nu era de admiraţie, ci de ură. Ca şi cum acest lucru nu i-ar fi fost permis unei târfe. Să se închine ca oricare alta şi ca în faţa unei icoane”. Cu toate acestea, deşi oamenii nutresc sentimente de ură faţă de ea, Ileana le impune aproape un respect amestecat cu frică, deoarece puterea ei, atât faţă de Cel ce, cât şi faţă de toţi bărbaţii pe care i-a ademenit, este aproape suprafirească, iar soarta lui Păun o asociază pe Ileana cu însăşi moartea: „Şi spaima tuturor fu acum mai mare, căci fulgerător figura ei nu le aminti pe împărăteasa dragostei pe care ei o urau, ci pe femeia din cauza căreia murise Păun şi care aşa îmbrăcată în negru cum trecea cu fruntea sus printre ei, puternică şi intangibilă li se păru că este chiar împărăteasa morţii.”[276]

Ică, tatăl Ilenei, este o altă figură sinistră şi investită cu o forţă aproape supranaturală asupra oamenilor. Circar de meserie, el revine în sat şi o cucereşte pe soţia lui Manoilă, despărţind-o de

276 Idem, p. 187

bărbatul aflat în închisoare şi instalându-se în casa lor ca şi cum ar fi fost a lui dintotdeauna, intrând în posesia lucrurilor lui Manoilă cu o forţă demonică: „Când a intrat în casa lui Manoilă totul aparţinea lui Manoilă şi nevesti-sii [...] S-a aşezat la masă şi a jucat şah, ca la el acasă, ca un stăpân vechi. Tăcut, a jucat douăsprezece partide, să le lase timp pereţilor, şi paturilor, şi icoanelor să se obişnuiască cu el şi cu noua lui stare, să se uite la el şi să se înveţe cu el. S-a dus la sfat şi a jucat douăsprezece partide de şah, fără să scoată o vorbă, şi din tăcerea lui oamenii au înţeles, vorbind între ei, tot ce voia el să înţeleagă. [...] Şi toate scaunele lui Manoilă, şi cămăşile, şi paturile l-au primit şi l-au recunoscut de stăpân, toate se transformaseră şi i se potriveau ca de când lumea."[277]

Jocul de şah, jucat în mod simbolic de douăsprezece ori, nu este altceva decât o înfruntare a celorlalţi, dar şi o luare în posesie a obiectelor, prin care personajul îşi arată forţa dominatoare fără drept de apel. În plan sexual, Ică dovedeşte de asemenea o putere de atracţie inexplicabilă: „Ică avea o fantastică putere de posesiune. Sexuală, în primul rând. El ştia să zăpăcească o femeie din priviri şi să o aibă seara la pat". Însă ceea ce reuşeşte el este să conducă satul întreg, creând o adevărată dogmă a omului nou şi a fericirii pe pământ, al cărei demiurg

277 Idem, p. 116

devine, fără să-i stea nimeni în cale, sau anihilându-i pe cei ce văd altfel. Lumea nouă este, bineînţeles, cea propovăduită de dogma socialistă, astfel încât se înţelege din această istorie exact contextul traumatizant al instaurării dictaturii din anii ’50: „Ică nu vorbea niciodată de ce se întâmpla sub ochii lui [...], nici nu-i lua în seamă, ca pe oameni, ci ca pe nişte pari ce trăncănesc uitând; el vorbea doar despre ce-o să se întâmple în viitor, de parcă doar în viitor aveau să apară oamenii adevăraţi. Cei de-acum nu erau oameni. O să fie aşa şi pe dincolo, zicea el, fericire, fericire o să fie. Fericire, i-a zis lumea.”[278]

Ică este un întemeietor cu semn întors al unui Macondo demonic, care vrea să instaureze o lume a minciunii şi a urii şi care îşi primeşte pedeapsa după moarte, de la oamenii pe care i-a stăpânit şi i-a umilit, căci aceştia se răzbună pe cadavrul său, ciopârţindu-l şi arzându-i capul: „Măi Fericire, cum e, l-am întrebat când i-au tăiat capul cu sapa (i l-au desprins mai degrabă, că putrezise) şi i l-au pus pe o grămadă de ierburi de cimitir uscate şi pe crengi uscate şi i-au dat foc. După ce l-au îngropat întâi în cimitir, l-au scos afară din mormânt şi l-au scuipat şi i-au înfipt un cui în inimă, să nu se mai facă moroi şi, i-au băgat coarnele furcii în piept şi unii zic că l-au auzit gemând, semn că nu murise de tot şi nu erau basme că noaptea colinda pe la casele oamenilor,

---

278 Idem, pp. 131-132

strigoi."[279]

Pedepsirea bărbatului după moarte, pe lângă rolul de exorcizare, rămâne în fantastic prin efectul său: „Ştiau că un ochi era de sticlă, dar acum amândoi îi priveau la fel de hotărâţi, niciunul mort ori cutremurat de moarte, şi ei tot din frică, şi din mânie, s-au întors cu braţele pline de ierburi uscate şi le-au aruncat peste fruntea lui. Şi a ars sfârâind carnea lui Ică şi atunci ei au văzut că el avea amândoi ochii de sticlă; ei au pocnit pe rând, ca două cartuşe. Şi s-au întrebat oamenii doar atât: cum mama dracului a văzut Ică cu doi ochi de sticlă?"[280]

Moise face parte de asemenea din galeria ticăloşilor şi a criminalilor aflaţi la putere în sat. Spre deosebire de ceilalţi, el este încă viu şi se ascunde sub o mască „respectabilă", cea de director de şcoală. Tot el reprezintă una din vocile narative ale romanului, alături de Tică Dunărinţu. Auzind ca şi alţi oameni din sat de agonia mătuşii Maria, el vine să o vadă, ca să arate că este de bună credinţă şi că îi pasă de soarta femeii. Din momentul în care este introdus în „scenă", Moise începe să povestească într-un stil alambicat istorii controversate, precum uciderea lui Manoilă, unul dintre fiii Mariei.

Antipatizat făţiş de pictorul Don Iliuţă, Moise este mânat de dorinţa de a-l convinge pe acesta, ca şi pe adolescentul Tică, despre probitatea

279 Idem, p. 132

280 D. R. Popescu, op. cit., p. 132

caracterului său şi nevinovăţia în cazul omorului lui Manoilă, deşi fusese de faţă, alături de Cel ce şi de paznicul Dimie. În final, din excesiva sa pledoarie în care se începătrund istorii înspăimântătoare, dar şi din monologul tânărului Tică, naratorul principal, reiese adevărul crunt despre Moise: el este, de fapt, ucigaşul cu sânge rece al lui Manoilă, iar la fapta sa a asistat ascuns între sălcii copilul Tică Dunărinţu. Moise este la rândul său unul dintre „făuritorii” lumii noi, fapt subliniat de plăcerea sa de a cânta la balurile elevilor, de înclinaţia către apiculură şi de însăşi profesia sa, aceea de a conduce şcoala. Toate acestea sunt, de fapt, simbolurile aceluiaşi demers, *setea de putere*. Cântatul pentru ca alţii *să danseze* înseamnă, de fapt, a-i conduce pe ceilalţi ca pe o turmă: „Dansul, ca istoria, este un joc necesar, o necesitate. Nu contează cântăreţii. [...] Şi se rugau în pauze de mine să le cânt, de un porc beat care-şi bătea joc de ei. Mă rugau, va să zică, să-mi bat joc de ei. Şi mă şi plăteau”. Acelaşi substrat negativ îl au şi celelalte două îndeletniciri ale lui Moise, creşterea albinelor şi „păstoritul” şcolii, care sunt doar de faţadă ocupaţii nobile: „Eu am căutat, tot ca o albină, iertaţi-mi comparaţia cam neghioabă, în orice caz puerilă, să reconstitui adevărul şi să fac pe cât mi-e posibil ca viaţa oamenilor să fie mai senină, mai fără drame stupide, să reclădesc acele universuri, nu dulci ca fagurii de miere, dar pline de raţiune, acele structuri pe care poate timpul le-a rupt nu atât pe

plan public, în viaţa oamenilor, cât în viaţa intimă a lor, în viaţa particulară a oamenilor. Şi ca mine sunt mulţi profesori la şcoală care mă ajută [...]”. De fapt, „hărnicia” lui Moise este cea a suprimării celor care nu se încadrează în tipare, iar adevărul propovăduit este o abilă ascundere a crimei.

Cel care îşi dă seama de falsitatea caracterului său, Don Iliuţă, este unul din personajele bizare ale romanului, pictorul care sfidează regulile aşa-zise de conduită socială. Fost profesor de desen în Turnuvechi, dat afară din şcoală pentru nonconformismul său de a umbla desculţ şi cu un fes colorat pe cap, şi mai ales pentru „misticismul” de a le spune elevilor că pictura este o religie, iar Dumnezeu este un pictor, Don Iliuţă trăieşte în satul Pătârlagele pentru a redescoperi şi a picta sacralitatea, transpusă aparent în regnul animal. Boul şi vaca sunt pentru el, ca în cultura indiană, zeităţi care guvernează existenţa şi asigură ordinea în univers şi le venerează la propriu, dându-le bună ziua pe uliţă şi pictându-le fiecare detaliu în tablourile sale. Această veneraţie însă merge către om, către omul care îşi păstrează rosturile sale fundamentale, cum este mătuşa Maria şi bărbatul ei, Vasile, adică omul care nu abdică de la condiţia sa pentru a se înclina în faţa dogmelor şi a terorii. Din acest motiv Don Iliuţă îl respinge intuitiv pe Moise, fără a avea vreo dovadă a minciunilor şi a crimei săvârşite de acesta, venerându-i în schimb pe Maria şi pe Vasile, care ştiu să îşi păstreze

demnitatea în ciuda umilinţelor şi dramelor prin care trec: „Femeia asta va muri cum a trăit. E teribil, şi asta vreau să pictez, cum moartea n-o doboară cum vrea ea, ci mătuşă-ta Maria moare cum îi convine ei. [...] Acest echilibru vreau să-l pictez, al omului, în primul rând. [...] Vreau s-o pictez. Ea este exact ce-am crezut toată viaţa despre ea că este: o vacă."[281]

Agonia mătuşii Maria se dezvăluie ca un tablou christic, în care simplitatea se îmbină cu măreţia. „Filmată" parcă de-a lungul tuturor episoadelor romanului, moartea femeii se impregnează de forţa pe care o dau dialogurile şi reacţiile personajelor şi felul în care acestea intră în scenă, au ralenti. Mai întâi *se anunţă* vestea, prin Dimie (prin urmare, avem un *crainic* al faptelor *vizibile*), apoi nepotul Tică Dunărinţu preia rolul de *reflector* şi de narator al celor mai multe momente, căci privirea şi comentariile sale glisează de la un personaj la altul. Nepoatele, surorile şi o mulţime de oameni ai satului vin să o vadă murind, ca şi cum ar asista la dezvăluirea unui moment sacru, şi în tot acest timp se povestesc istoriile paralele în stil marquezian care au legătură direct sau indirect cu soarta femeii: moartea celor trei fii ai Mariei (unul, în război, ceilalţi ucişi de Cel ce şi de Moise), umilirea ei de către acelaşi Cel ce şi destinul ei şi al bărbatului Vasile, deposedaţi de avutul lor prin

---

2813 ,2 D. R. Popescu, op. cit, p. 98

cooperativizarea forţată (mai ales de animalele cu rol vital-boul şi vaca), pentru ca apoi să continue să muncească în sărăcie pentru avutul colectiv-fapte care nu îi fac să îşi uite demnitatea şi umanitatea. Mana şi Vasile se definesc nu prin ceea ce spun, ci prin oamenii printre care şi-au dus viaţa, prin copiii pe care i-au adus pe lume (iar pe unii i-au văzut murind), prin obiectele casei clădite în ani şi îmbătrânite odată cu ei.

Celelalte personaje încărcate de o simbolistică pozitivă sunt Noe, cioplitorul de cruci, şi preotul satului, ambii având de asemenea o pronunţată coloratuă fantastică. Preotul poartă în permanenţă o pălărie pe cap, semn al bunei cuviinţe şi al respectului pentru ordinea dată, firească a lucrurilor şi este o natură înţeleaptă, liniştitoare. El se teme de visul simbolic (care pare să se transforme în cruntă realitate) al *invaziei şobolanilor* în sat, trimitere la înstăpânirea terorii şi a crimei pe fundalul instaurări a noii puteri politice.

Noe, cioplitorul de cruci, este prin meseria sa un liant al lumii de dincolo, şi pentru că el prevede că teroarea şi crimele nu vor duce decât la apocalipsă, construieşte în grădina sa o arcă (simbolisml este evident) prin care îi va salva, probabil pe cei drepţi.

Romanul însă nu alunecă în parabolă, deoarece înmormântarea Mariei este bruiată de o nuntă, oamenii ascultă meciul de fotbal transmis la tranzistor, iar nepoatele femeii se insultă,

folosind apelativul *vacă*. Finalul se refuză măreţiei şi tragicului, poate şi pentru a spune că timpurile tulburi pe care acesta le denunţă nu conţin prin moartea simbolică a oamenilorvictimă nicio speranţă a dreptăţii care va veni.

Nuvela *Marea roşie* are o construcţie complicată şi complexă, în care realismul şi suspansul policier-ului se îmbină cu fantasticul, parabola şi simbolicul, grefate pe tema culpabilităţii şi a răzbunării.

Povestea suprapune mai multe planuri de construcţie şi voci narative, după binecunoscutul model faulknerian, deja experimentat cu măiestrie artistică de scriitor. Într-o seară când plouă „neverosimil, cenuşiu, negru, cleios", protagonistul are un accident de maşină în drumul său spre Tumuvechi, în pădurea Miersigului.

După multe încercări de a-şi reporni maşina, personajul reuşeşte să oprească o altă maşină, care să îl ducă până în oraş. În Pobeda veche (sic!) el merge alături de două femei stranii, mai vârstnice, pe care le porecleşte Şcolăriţa şi sora ei, Normalista, şi de un şofer care nu participă foarte mult la discuţiile dintre cei trei. Din vorbele Şcolăriţei, fostă circăreasă, şi ale surorii acesteia, asistentă medicală, bărbatul află că Şcolăriţa plănuieşte să îl omoare pe un anume Horia Dunărinţu din satul Pătârlagele, fapt ce i se pare imposibil, deoarece şi el cunoaşte precis istoria acelui Horia Dunărinţu, iar bărbatul era mort de mult timp. Ca să le asigure că nu are nicio

îndoială, naratorul le spune că tocmai se întorcea de la praznicul de şapte ani al lui Ieremia, un alt ins vinovat de moartea lui Dunărinţu. În complicatul stil cazuistic al personajelor lui D.R. Popescu, bărbatul povesteşte o istorie de prietenie şi trădare între cei doi, amândoi inspectori şcolari, în care Ieremia îşi trădează colegul pentru a-i lua locul. Scenariul este grefat pe atmosfera specifică a denunţurilor din perioada stalinistă, precum şi a aşa-ziselor procese intentate pe motive aberante, care îi desfiinţează pe oameni în faţa tăvălugului politic.

În poveste este amintit şi un anume Moise, care l-ar fi ucis pe Horia Dunărinţu, însă şoferul şi mai ales Şcolăriţa au nişte reacţii stranii, râzându-i în nas naratorului, când acesta povesteşte că pe mormântul lui Moise oamenii îşi fac nevoile pentru a-l pedepsi pentru faptele sale cumplite, iar acel Moise nici nu ar fi mort cu adevărat, deoarece unora li s-a arătat ca strigoi, semn că este blestemat să nu aibă odihnă nici pe lumea cealaltă, sau că lumea cealaltă nu îl poate primi pentru fărădelegile sale din viaţă.

Cele două surori se opresc să se bată cu zăpadă, căci pe drum ploaia neagră se transformă într-o fantastică ninsoare, ceea ce face ca personajele să pară ireale, şi inclusiv şoferul i se pare ireal naratorului: „Câinele singuratic lătra sfâşietor, răguşit, ca din pământ, ascuns în mine, ori înecat într-o apă, lătra simţind mai ales noaptea acestei păduri troienite de potopul ce

cădea nevăzut şi uşoarele şi ciudatele vibraţii ale aerului, ale copacilor, ale materiei ce ne învăluia pe toţi de jos şi de sus şi din toate părţile. Paşii şoferului nu se auzeau lângă mine...”[282]

Discuţia cu ciudatul şofer este de fapt un pretext pentru a introduce tema libertăţii de exprimare şi cea a propagandei (în subsidiar înţelegem că se referă la ideologia comunistă) care pretinde că toţi oamenii pot fi egali: „Moise nu ţi-a făcut niciun rău, el a luptat toată viaţa ca să se instaureze o putere dreaptă pe pământ şi oamenii să fie egali între ei. [...] Habar n-ai: tu consideri aceste lozinci vorbe, demagogie”. Replica naratorului este destul de elocventă de fapt pentru atitudinea scriitorului însuşi faţă de egalitarismul mincinos promovat de ideologia comunistă: „Deloc, numai pe el îl consider demagog, fiindcă voia ca această putere de pe pământ să fie dreaptă doar pentru el. Şi oamenii să fie egali şi să se bucure de toate bunătăţile pământului, dar tot în Pătârlagele unde a ajuns el director s-a văzut că unii mă bucuria lor au ajuns mai egali decât alţii”. Recunoaştem în aceste sintagme, mai mult sau mai puţin întâmplător, chiar una din celebrele aberaţii ale totalitarismului din romanul *1984* al lui Orwell.

Pe lângă detaliile de atmosferă apăsătoare şi neverosimilă şi comportamentul bizar al celor trei personaje cu care călătoreşte protagonistul, ni se

---

282 D.R. Popescu, Vânătoarea regală, Curtea Veche Publishing, Bucureşti, 2011, p. 57

sugerează faptul că întreaga întâlnire este de fapt una fantastică: „Ajunserăm imediat camionul cu găini şi în dreptul lui cele două femei deveniră străvezii şi încet se topiră şi dispărură şi dispăru şi bancheta pe care stăteau şi când mă uitai la şoferul de lângă mine nu mai era nici el”. [283]însă naratorul rămâne convins că a fost doar o scurtă evadare onirică datorată accidentului, şi la Turnuvechi acceptă invitaţia femeilor şi a şoferului de a bea un ceai la ele acasă. Atmosfera continuă să fie apăsătoare, sufocată de ninsoare şi în interiorul locuinţei de o încremenire ireală, cu sugestii mortuare: „Deasupra pământului, în acest apartament suspendat parcă în aer, nins, plin de mobilă grea, de rafturi umplute cu cărţi ce păreau acolo zidite, nu mieuna nicio pisică şi în glastre zăceau flori artificiale, galbene, de ceară. [...] Nici pendulă, nici ceas cu cuc, nimic să împarţi timpul egal, de parcă şi timpul fusese rupt.”[284]

Abia după ce se întoarce la locul accidentului şi îşi repară maşina, faptele neverosimile încep să se producă, iar incongruenţa lor ne face să înţelegem că am fost mereu în plin fantastic/sau într-o închipuire a naratorului. Realizând că îşi uitase tabachera la cele două femei, protagonistul se întoarce în ziua următoare la ele, însă nimeni nu răspunde la uşă. Auzind că le vizitase noaptea pe cele două, vecinii au reacţii de stupoare: din aceştia, se desprind două personaje, un pocăit şi

283 Idem, p. 63
284 Idem, p. 65

un medic psihiatru (de fapt, felcer), care încearcă să îl lămurească de starea de fapt: cele două femei fuseseră ucise cu douăsprezece zile înainte, iar ucigaşul, care le tăiase gâtul cu briceagul, nu fusese găsit. Nu suntem departe de tipul de fantastic din nuvela lui Eliade la *ţigănci*, însă continuarea se face diferit.

De aici, povestea pare să alunece pe făgaşul unui policier, întrucât cei doi vecini îl forţează pe protagonist să îi însoţească la spital (cel de psihiatrie), naratorul însă opreşte maşina la miliţie, simţindu-se suspectat de către cei doi de uciderea femeilor – şi îl caută pe poliţistul care se ocupă de caz tocmai pentru a-i demonstra că nu este el ucigaşul care se întoarce la locul faptei, după cum s-ar crede. Are loc o lungă discuţie între narator şi anchetator, în care cei doi se acuză reciproc, în aceşaşi stil cazuistic complicat al anchetelor lui D.R. Popescu. Putem sublinia faptul că cei doi reprezintă două voci narative, iar ceilalţi doi vecini, o a treia şi o a patra, pentru a evidenţia felul în care scriitorul excelează în aplicarea tehnicii faulkneriene.

Fiecare dintre aceştia susţine o variantă posibilă a acestui caz, şi din întortocheata ţesătură de poveşti reiese identitatea Şcolăriţei cu circăreasa malefică ce terorizase lumea satului cu mulţi ani în urmă, a Normalistei cu sora ei şi a şoferului cu Moise, iar uciderea lor a fost probabil un act de răzbunare pentru crimele şi fărădelegile lor.

Medicul consideră că naratorul este ucigaşul femeilor, care însă a uitat de crima sa din cauza accidentului suferit, iar povestea întâlnirii surorilor pe drumul spre Tumuvechi e doar o halucinaţie. Mai mult, sunt amintite şi alte fărădelegi ale uneia dintre femei, demonica circăreasă, şi a prietenilor ei – între care aceea a lui Moise, şi a grupului său de nouă oameni, care au violat-o pe soţia lui Horia Dunărinţu chiar în faţa copilului, actualul procuror.

Poliţistul Liliac susţine şi el că naratorul este ucigaşul celor două femei, iar prietenia cu procurorul Tică Dunărinţu, fiul celui ucis cu mulţi ani în urmă, ar fi un alibi perfect. Naratorul, la rândul său, spune varianta sa de poveste a crimei, conform căreia chiar poliţistul este ucigaşul, deoarece el este Liliac, fiul primei soţii a lui Ieremia, iar pe al doilea bărbat al femeii, pe Liliac, tatăl poliţistului, l-ar fi ucis circăreasa, prietenă şi unealtă a lui Ieremia.

În fine, Mardare, vecinul pocăit, are la rândul său o explicaţie ce ţine pur şi simplu de fabulos şi de lumea de dincolo. Nu protagonistul nostru este ucigaşul circăresei şi a surorii acesteia, ele au fost omorâte de altcineva, însă bărbatul care a suferit accidentul pur şi simplu a avut o întâlnire cu nişte fiinţe de pe lumea cealaltă, adică femeile şi Moise-şoferul simt strigoi care nu au linişte şi continuă la nesfârşit în lumea unde se află seria de fărădelegi din viaţă. Aşa se explică de ce Şcolăriţa îi declară naratorului în maşină că se duce să îl omoare pe

Horia Dunărinţu chiar în noaptea aceea: „Eu cred în lumea de dincolo şi astă noapte poate dumnealui, poate şi lovit în accident, a trecut acolo pentru o vreme şi s-a întâlnit cu cele două şi cu Moise şi au călătorit împreună şi fiecare despre ale sale a vorbit."[285]

După multe rătăciri cu maşina prin oraşul înzăpezit, timp în care Tică Dunărinţu va fi venit la locul omorului, auzind de întâmplarea prietenului său, cei patru ajung la locuinţa femeilor ucise. Când, în sfârşit, reuşesc cu toţii să intre în apartament, ezitând „de parcă trebuia să ne deschidă uşa de la altă lume", tabachera naratorului se află, într-adevăr, acolo, împreună cu scrumiera şi ţigările fumate cu o noapte înainte. Ne aflăm în plin fantastic de situaţie, după toate procedeele clasice ale genului, subliniat şi de privirea lui Tică Dunărinţu, prieten al naratorului şi fiul celui ucis probabil de Moise şi de circăreasă. Impresia este aceea că femeile ucise s-au prefăcut în strigoi şi i se arată doar celor care au darul de a le vedea: „Nicanor este născut sâmbăta, şi în concepţia populară, poate vedea strigoi."[286]

Faptul şi mai interesant în cadrul acestui fantastic de situaţie este acela că nu personajul real (protagonistul nuvelei) *intră* în lumea de dincolo, ci personajele lumii de dincolo intră şi ies

---

285 D. R. Popescu, op. cit., p. 92

286 Ovidiu Ghidirmic, Proza românească şi vocaţia originalităţii, editura Scrisul Românesc, Craiova, 1988, pg. 223

din lumea reală, însă doar în anumite circumstanţe sau pentru anumiţi oameni: „Proza lui D.R. Popescu se înscrie în formula unui realism fantastic. La D.R. Popescu, realitatea este mereu transfigurată în direcţia fantasticului, care irupe direct din real, iar fantasticul devine, la rândul său, realitate."[287]

Se cuvine şi o analiză a simbolisticii acestor personaje cu trimitere la epoca pe care ele o reprezintă. Putem observa în mod evident o polarizare pozitiv-malefic ce se pliază direct pe contextul politic. Pe de o parte, există un grup în care se înscriu naratorul, Tică Dunărinţu, Horia Dunărinţu (învăţătorul ucis cu ani în urmă), tatăl lui Liliac (şi probabil şi fiul acestuia, poliţistul), personaje pozitive care se împart, la rândul lor, în victime şi justiţiari. Fiii victimelor sunt, de regulă, justiţiarii-poliţişti sau procurori care anchetează la nesfârşit crimele comise împotriva familiilor lor. Victimele, de asemenea, sunt inşi care nu acceptă propaganda, dictatura, minciuna şi iluzia egalitarismului propovăduit de cei care vin la putere, adică (înţelegem în subsidiar) de comunism.

Pe de altă parte, personajele negative – în această nuvelă – Moise, circăreasa, Ieremia şi acoliţii lor – nu fac altceva decât să instaureze şi să susţină un regim al terorii. Critica a remarcat asemănarea circăresei cu Ana Pauker: „Pe

287 Ovidiu Ghidirmic, Proza românească şi vocaţia originalităţii, editura Scrisul Românesc, Craiova, 1988, pg. 220

itinerarul nocturn naratorul descoperă personaje din «lumea de ieri» care au rămas în viaţă! Una (seamănă cu Ana Pauker) a fost un aliat sau un lider al asasinilor din ţinutul povestitorului! Deşi asasinate apar în noapte, sunt încă vii, au supravieţuit!” Nu întâmplător personajul feminin negativ este o circăreasă, ahtiată de putere, care reuşeşte să preia conducerea circului (sic!) prin intrigi, depravare (culcându-se cu oamenii importanţi ai vremii) şi prin frica pe care o inoculează în rândul oamenilor, căci maimuţa la care ea vrea ca lumea să se închine nu este altceva decât simbolul prostiei aberante, al circului dirijat şi al minciunii evidente promovate în totalitarism: „Aici e îngrozitor Moise, că era de partea tunsei, cerând ca toţi să stea drepţi în faţa maimuţei, în faţa prostiei pe care ei o dirijau, fiind mulţumiţi de ea, căci ea îi servea.”[288]

Moise, la rândul său, reprezintă falsul propovăduitor al binelui, deoarece acţiunile sale sunt demonice, iar el este un tiran şi un ucigaş. Recunoaştem profilul dictatorului stalinist/comunist (Gheorghiu-Dej, dar şi Ceauşescu!), care vrea să impună o doctrină unanim şi cu forţa, neacceptând ca alţii (precum Horia Dunărinţu) să îi arate du degetul erorile evidente: „Nu mai acceptă gargara demagogică a lui Moise (căci s-ar minţi pe sine), face ce doreşte, nu mai are timp să-l asculte şi să-l creadă făcând

---

288 D. R. Popescu, op. cit., p. 60

dintr-o idee o dogmă şi dorind să stea toţi drepţi în faţa lui."[289]

Este evidentă referirea la propaganda comunistă, la transformarea unei idei utopice (egalitatea) în dogmă de partid şi anihilarea tuturor celor care se opun dogmei, regimului, prin procese intentate pe motive aberante. Mai mult, se desprinde profilul dictatorului/tiranului din aceste regimuri, ajuns (ca şi Gheorghiu-Dej sau Ceauşescu) la instaurarea de fapt a cultului personalităţii: „Ca la orice obsedat de propria putere, văzând că i se îndeplinea orice dorea, puterea luase o formă mistică, o credea nemuritoare şi dacă nu şi-a exprimat dorinţa de a fi îmbălsămat ca o mumie egipteană, n-a făcut-o pentru că începuse să fie convins că moartea nu este sfârşitul său ca persoană..." De fapt, privind în istoria *reală* a dictatorilor şi a propovăduitorilor comunismului, să nu uităm că Lenin a fost îmbălsămat şi expus ani în şir într-un mausoleu pentru a fi văzut...

Devine evidentă şi semnificaţia titlului nuvelei, *Marea Roşie*, precum şi simbolistica visului cu piticul propovăduindu-l pe biblicul Moise, pe care îl are naratorul de trei ori (!) în noaptea accidentului: „Înţelegi, îmi urla în goarnă insul cu pantaloni scurţi, Moise, cel care a ridicat toiagul şi a despicat Marea Roşie în două, şi le-a găsit un drum, un adevăr, o cale, o scăpare

289 Idem, p. 60

evreilor...[...] Cu cine semăna, cine era nebunul cu nas de pătlăgică, roşu şi rotund, care mă enervase în vis urlându-mi în goarnă cum lovise Moise apa cu toiagul şi săvârşise minunea şi salvase poporul său”. Piticul nu reprezintă altceva decât unul din mediocrii conducători politici care se instalează la putere, propovăduind iluzia egalităţii pe pământ, ca şi biblicul Moise, şi instaurând *marea roşie* a comunismului fără sfârşit.

Decodificată prin aceste chei de lectură, nuvela *Marea Roşie* se înscrie în categoria fantasticului-parabolă, spunând de fapt o poveste a regimului totalitar comunist.

Apărut în 1973, romanul *Cei doi din dreptul Tebei* este mai mult constituit pe elemente de senzaţional, îmbinate într-o tramă miticosimbolică, şi având mai puţine elemente de fantastic. În schimb, scriitorul foloseşte modelul faulknerian al suprapunerii vocilor narative într-o asemenea măsură încât materialul epic este ambiguizat la maxim.

Aşa cum s-a observat, subiectul se referă la tragica poveste de dragoste într-un sat ardelenesc multietnic, dintre românul Ilie şi unguroaica Ilona, care, speriaţi de atrocităţile petrecute pe fundalul tulbure al terminării războiului, vor să fugă şi să trăiască singuri departe de intoleranţa izvorâtă din fătul că ei aparţin a doua etnii diferite. Cel care îi urmăreşte ca să răzbune *ruşinea* este chiar Tibi, fratele Ilonei, însă Tibor şi Ilie mor simbolic, legaţi de o salcie şi ucişi de obuzele dintre cele

două fronturi. Este evident substratul mitico-simbolic, referitor la cuplul rival Eteocle-Polinice din tragedia antică a lui Eschil *Cei şapte contra Tebei*, sau la cel biblic al lui Cain şi Abel.

Printre naratori se numără diverse personaje ale poveştii: însăşi Ilona, evreul Iţic şi soţia lui, cinicul Gălătioan – fiul bătrânului Gălătioan, Saveta, precum şi alţi naratori fără nume. Cei care sunt şi protagonişti sunt numiţi la începutul fiecărui fragment pe care ei îl povestesc, însă alţii ambiguizează naraţiunea într-un dialog anonim. Intervenţia fiecăruia are nu numai rolul de ambiguizare, ci şi acela de a broda interpretări personale şi poveşti secundare pe firul principal. De asemenea, şi cauzele unor întâmplări se clarifică (sau nu!) pe parcurs, mai ales către final. Astfel, la început, Ilona povesteşte fragmentar cum a fugit cu Ilie în pădure la casa bătrânului Gălătioan, apoi îşi aminteşte experienţa traumatizantă de a fi fost martoră la uciderea cu bestialitate a preotului ortodox Dumitru, şi apoi cum s-a îndrăgostit de Ilie, întâlnindu-se la scăldat sub apa limpede a Amireşului ca într-un joc fabulos: „...el se uita la mine prin apă, şi eu la el prin apă, intrând amândoi cu capetele în Amireş şi ochii noştri s-au întâlnit în apă privindu-se”. O a doua experienţă tragică a Ilonei o constituie întâmplarea cu fata evreului Iţic din sat, care, îndrăgostită de un ofiţer român, confruntată cu interdicţia implacabilă a tatălui ca ea să fie cu un ne-evreu, alege să moară cu iubitul ei în câmp,

unde sunt găsiţi târziu, mâncaţi de viermi. Tatăl Iţic posteşte luni în şir de durere, însă oamenii din sat îl judecă aspru, iar mama evreică trece la religia *ofiţerului cu mustăcioară*, pentru a se pocăi, prea târziu, de intoleranţa religioasă care a făcut-o să-şi piardă fata.

Faptele, ieşite din comun prin cruzimea şi duritatea lor, alunecă treptat în fantastic, cum ar fi felul în care trăieşte bătrânul Gălătioan la care ei vor să se refugieze. Acesta pare un înţelept sucit, care se crede Dumnezeu, binecuvântând oamenii şi vieţuitoarele şi propovăduind iubirea, indiferent de credinţe religioase ori bariere etnice. Izolat într-o casă de vânătoare din pădure, bătrânul trăieşte singur, în armonie cu natura, şi umblă pe picioroange. Când cei doi tineri îndrăgostiţi ajung la el, bătrânul îi cinsteşte din ceea ce are, îi îmbracă în hainele de mire şi mireasă ale ginerilor să-i şi le binecuvântează unirea asemeni unui preot. Când ei sunt descoperiţi de doi răufăcători costumaţi în preoţi, bătrânul şi calul tinerilor sunt ucişi, iar Ilie şi Ilonca fug mai departe, pentru a-şi găsi adăpost într-un fabulos gheţar din vârful muntelui.

Elemente de fantastic evidente există însă chiar de la începutul romanului, care debutează şocant cu o scenă de înmormântare din biserică, în care mortul, un personaj pe nume Ştefan, strănută din cauza mirosului de tămâie şi se ridică din sicriu, plecând singur să se aşeze în groapa din cimitir: „Şi deodată Ştefan s-a şters pe frunte

cu mâneca şi a strănutat de s-au stins trei lumânări şi patru babe au leşinat şi preotul a rămas cu cântecul sfânt în gât şi cu cădelniţa în aer. [...] aşa că el s-a ridicat în picioare şi a luat o lumânare aprinsă în mână şi şi-a mai luat din cuiul de lângă uşă căciula (că se făcuse toamnă şi el era friguros din fire) şi-a plecat singur spre cimitir prin mijlocul satului, oprindu-se pe la răscruci să se uite în toate părţile şi să-şi ia rămas bun de la case şi pruni şi lume: şi în deal lângă groapa săpată pentru el şi-a mai făcut o cruce mare pe piept [...] şi a închis ochii şi a răsuflat de două ori şi asta a fost totul."[290]

Alte detalii fantastice ţin mai degrabă de un realism magic care impregnează toate romanele lui D.R. Popescu. De exemplu, un alt personaj ieşit din comun este Ciungu, proprietarul prăvăliei de sicrie, rămas cu un picior de lemn de pe front, sinonim tipologic al lui Noe din *Boul şi vaca*. În timp ce Noe, cioplitor de cruci şi sicrie ca şi Ciungu, este obsedat de venirea potopului, astfel încât încearcă să salveze vieţuitoarele în arca pe care a construit-o în fundul grădinii, Ciungu perpetuează seminţia umană făcând copii cu ochi albaştri că ai lui cu femeile din sat şi dându-le celor sterpe leacuri pentru rodire: „Unii mai fără credinţă în cele sfinte şi fără ruşine ziceau că el pe sterpe le face nu cu ţuică şi cu descântece, ci cu ţuică dulce şi altceva dulce să aibă urmaşi" 408

---

290 D. R. Popescu, op. cit., p. 8-9

Ciungu este de fapt un personaj christic, deoarece se lasă batjocorit chiar de femeile furioase şi geloase, dar mai ales de grupul de tineri unguri condus de Tibi, care îl urcă pe măgar cu capul în jos, plimbându-l pe uliţele satului, ca să-i dea o lecţie pentru imoralitatea lui, pentru faptul că bărbatul a binecuvântat iubirea dintre Ilona şi Ilie şi pentru o presupusă trădare a lui Ciungu faţă de evreul Iţic şi soţia acestuia, urmăriţi de nemţi pentru a fi duşi în lagăr. În realitate, după cum aflăm din suprapunerea de voci narative, Ciungu îi ascunde pe cei doi evrei în sicriele din prăvălia sa, dar în văzul satului strigă măscări anti-evreieşti, pentru a îndepărta suspiciunile.

Conturată din ce în ce mai clar pe parcursul romanului, tema intoleranţei religioase se amplifică prin fapte atroce şi se dezvăluie prin naraţiunile ce pendulează înainte şi înapoi pe axa temporală. Aflăm că uciderea preotului Dumitru, umflat cu pompa de către tinerii maghiari împreună cu Tibi, povestită de Ilona la început, este o răzbunare pentru un omor similar, al preotului catolic. Atmosfera pare grotescă, însă violenţa faptelor o trimite în tragic. Văzând că fratele său îl umileşte pe Ciungu dintr-o pornire răzbunătoare fără oprire, Ilona se teme că Tibi va face la fel cu Ilie, iar fuga lor în pădure este singura alternativă. Furiosul frate pleacă într-adevăr pe urmele lor şi îi găseşte după noaptea în care cei doi zămislesc un copil într-un butoi, într-o

stare de beatitudine arhetipală. Îmobilizându-l pe Ilie de trunchiul unei sălcii, Tibi se leagă la rândul său de aceasta, când izbucneşte un neaşteptat foc de obuze între taberele aflate în război. Fugind pe rând unul în spatele celuilalt şi luptându-se, ei mor îngropaţi de o explozie, iar antinomia lor este în simetrie perfectă cu antinomia taberelor beligerante care îi ucid. Finalul are o încărcătură simbolică profundă, deoarece rivalitatea lor dispare în moarte, iar sângele li se contopeşte, născând o salcie cu trunchiul roşu: „Şi-a făcut mâţişori şi avea coaja cu vinişoare roşii de parcă s-ar fi adăpat din sânge – şi te puteai vedea în coaja ei lucioasă ca într-o oglindă.”[291]

Tot fantastică este şi viziunea Ilonei, a bisericii care îşi ia zborul, simbolizând poate dispariţia barierelor religiei, dar şi apocaliptica apariţie a cailor fugind cu maţele ieşite, asemeni unor inorogi loviţi de moarte.

Totuşi, finalul romanului opune acestei viziuni crude a distrugerii şi omorului o speranţă a vieţii biruitoare: Ilona are un copil, prin care îşi păstrează iubirea pentru Ilie, dar care simbolizează depăşirea barierelor religiei şi urii distrugătoare şi triumful vieţii.

Romanul *Vânătoarea regală*, din volumul omonim, apărut de asemenea în anul 1973, se înscrie deja într-o tipologie diferită faţă de ceea ce publicase D.R. Popescu până atunci, deşi

---

291 D. R. Popescu, op. cit., p. 204

caracteristicile generale ale scrisului său se păstrează în cea mai mare măsură, şi chiar o parte din personaje şi topos-ul în care se petrec faptele. Acest roman se constituie ca o parabolă, putând fi încadrat în aceeaşi tipologie *de fantastic cu intruziuni mitice şi parabolice*, din subspecia parabolei, ca şi romanul *Biserica neagră* al lui A.E. Baconsky sau nuvelele Anei Blandiana.

Aşa cum s-a observat, subiectul romanului se compune în jurul unei presupuse molime a turbării care atinge câinii, oamenii şi animalele din satul dunărean Pătârlagele, boală care poate fi reală sau închipuită, dar care stârneşte o isterie colectivă cu efecte tragice: „În Pătârlagele intră turbarea în câini, în pisici, în şobolani, în vite şi, mai ales, în mintea oamenilor. E vorba de una din acele molime simbolice (ciuma, holera), descrise deseori de literatură, şi care sugerează un fenomen social grav, ca şi comportamentul indivizilor, în astfel de circumstanţe. D.R. Popescu se referă la evenimentele şi mentalităţile socio-politice din anii ’50, transpunându-le într-o parabolă în stilul prozei sud-americane şi, într-o mai mică măsură, în maniera Jünger din *Pe falezele de marmură*."[292]

Titlul romanului reprezintă de fapt o deriziune a imaginii nobile a unei vânători cu stăpâni cu sânge albastru având câini pe măsură. În satul românesc, ei sunt nişte beţivi care şi-au

292 Eugen Simion, Scriitori români de azi, vol.4, editura Litera, Chişinău, 1998, p. 95

botezat javrele cu nume regale, pentru a se simţi stăpâni *m*, iar la sfârşitul zilei de vânătoare, unul dintre câini este ucis dintr-o joacă în care irumpe bănuiala unuia dintre ţăranii beţi că animalul ar fi turbat. De aici începe isteria generalizată, pe care o conduce asistenta satului, Florentina Firulescu, femeia rece şi demonică la care râvnesc toţi bărbaţii, şi care îl seduce iremediabil şi pe priceputul doctor Dănilă. Acesta, deşi conştient că nu este vorba de o molimă reală, se supune asistentei, iar în final cade el însuşi victimă terorii dezlănţuite, fiind suspectat de turbare şi ucis. Simbolistica întâmplărilor se referă de fapt la opresiunea dictaturii comuniste, deoarece din uciderea animalelor şi a oamenilor transpare clar represiunea din istoria reală. Nu întâmplător, pe firul narativ sunt inserate poveşti despre închiderea pe motive politice unui anume Calagherovici, pe care doctorul Dănilă porneşte să îl caute cu încăpăţânare.

Finalul romanului, în care Dănilă este urmărit de câinii asmuţiţi de ţăranii isterizaţi la rândul lor de vorbele asistentei, pare coşmaresc şi absurd: „El se muiase şi nu-i mai păsa de muşcături şi nu se mai ferea de gurile lor negre şi ori că era ca Ciocănelea, cum ziceau ei, şi atunci tot îngrozitor era ce făceau ei, adică exact ce nu făceau ei, ori se lăsase hărtănit, ca să termine odată cu ce aveau ei în gând cu el şi ceea ce-i puteau face javrele până atunci: fiindcă zbătându-se îşi prelungea de pomană durerile şi nu-i mai folosea la nimic şi nici

nu-i convenea poate să-i vadă cum îl privesc la nesfârşit. Doar îi privea. [...] Şi era şi mai groaznic, că ei aveau să trăiască şi seara să meargă în sat şi fără dreptate puteau şi pe altcineva să-l pună în locul lui. Au tras cu armele în vânt, umplând aerul cu miros de pulbere arsă şi câinii încălziţi şi sleiţi şi ei de vlagă l-au împins în Dunăre şi el a început să se apere azvârlindu-le apă în ochi şi ei au năvălit pe el şi l-au doborât la mal în apă şi nu se mai vedea între valuri om de câine, erau unul peste altul, ca un alt soi de animal: făcut din capete de câine şi din trupuri de câine şi având şi un cap de om şi mâini şi picioare de om. În câinii ce se speriau de apă şi voiau să vină la mal ei trăgeau cu alice şi-i forţau să nu păşească pe pământ şi ei se întorceau spre el şi unii de-abia lângă el erau cuprinşi de moartea dată de alice şi începeau să plutească fără suflare în jurul lui. I-a luat apa şi a început să-i înece învălmăşiţişi să-i ducă în jos, plutind şi nu prea. Nu l-am mai zărit dintre ei şi dintre schelălăiturile lor pline de apă. Îl băga Dunărea la fund şi ce era formidabil era că soarele strălucea roşu în amurg şi frunzele fremătau şi răsărea luna.**”**[293]

Scrierile de mai târziu ale lui D.R. Popescu nu îşi modifică fundamental stilul, ci doar accentuează şi reiterează obsesiv liniile de forţă şi universul ficţional al acesturi autor.

9. George Bălăiţă. Diavolul se află printre noi

---

293 D.R. Popescu, Vânătoarea regală, Curtea Veche Publishing, Bucureşti, 2011, p. 283

începutul ca prozator al lui George Bălăiţă, din anii ’60, asemenea altor scriitori din aceeaşi generaţie, deşi prefigurează prin anumite nuvele tehnicile ulterioare, nu spune prea multe despre cum va arăta romanul *Lumea în două zile*, apărut abia la mijlocul deceniului 7, în anul 1975.

Vorbind despre anul 1975, ne situăm în perioada următoare *Tezelor din iulie* 71, *Etapa naţionalismului comunist*, *Perioada comunismului naţionalceauşist* (aşa cum numeşte Eugen Negrici această perioadă în *Literatura română sub comunism*, respectiv *Iluziile literaturii române*), sau etapa *comunismului naţionalist*, titulaturi care vorbesc, de fapt, despre aceeaşi situaţie istorică, şi anume despre accentuarea cultului personalităţii lui Nicolae Ceauşescu, fenomen căruia îi corespunde în plan literar şi cultural, în general, o încercare de reîndoctrinare, care nu mai găseşte însă terenul fertil al supunerii absolute din perioada de teroare a primilor ani ai dictaturii comuniste din România.

De data aceasta, propaganda ideologiei comuniste capătă o direcţie de îndoctrinare naţionalistă: „Începând cu Congresul al IX-lea al P.C.R., în limbajul propagandei apar din ce în ce mai des conceptele, altă dată evitate, de *naţional* şi *naţiune* (nu şi acela de *naţionalism*, care va fi înlocuit, în documente, cu termenul de „patriotism socialist”). De la an la an, viziunea politică se radicalizează: redescoperirea naţiunii devine, după un mult timp, un autohtonism *sui-generis* cu

accente izolaţioniste. După 1974, aproape că nu există plenară, congres şi aniversare organizată în ţară (cele mai multe fără legătură cu cultura) în care Ceauşescu să nu respingă imitaţia şi să nu ceară o creaţie «originală, patriotică şi umanistă».”[294]

Cu toate acestea, procesul de valorizare estetică a literaturii, înfiripat în etapa „micii liberalizări” de după anul 1964, nu poate să mai dispară cu totul, fapt care naşte rezistenţe în raport cu reideologizarea artelor, generând reacţii la nivelul grupărilor literare: „Grupările literare care se înfiripaseră în jurul unor reviste liţerare încep să aibă opţiuni estetice şi doctrinare diferite. În spatele acestora se află, abia dosite, atitudini şi opţiuni politice divergente. Ciclonul Tezelor din iulie 1971, bulversând viaţa culturală, a grăbit închegarea şi radicalizarea a doua «partide» literare, încurajate din umbră de oameni influenţi din aparatul de partid”. Explicaţia acestei susţineri din umbră ar constitui-o, printre altele, şi faptul că unii dintre scriitorii de valoare ajunseseră în funcţii de conducere ale organismelor literare (Uniunea scriitorilor), dar şi primiseră recunoaşteri ca membri de partid, poziţii din care puteau apăra măcar voalat cultura română de microbul devastator al propagandei.

Una dintre aceste grupări, apărătoare a primatului valorii asupra ideologiei, este cea de la

294 Eugen Negriei, Iluziile literaturii române, editura Cartea Românească, Bucureşti, 2008, p. 265

revista *România literară*, unde activau deja intelectualii deceniului 7: „Cu mari precauţii tactice şi compromisuri de parcurs, literaţii din jurul revistei *România literară* (înconjuraţi de câţiva activişti cu atitudini liberale sau doar aparent liberale, precum şi de influentul post de radio „Europa liberă”) au încercat şi, în parte, au izbutit să menţină literatura română pe acel curs al deschiderii iniţiat de partid (din raţiuni politice şi de putere) după 1965. E bine să ne reamintim că Tezele congresului al IX-lea au fost adesea invocate în sprijin, ca argument de autoritate, de către toţi cei care au perceput nesăbuita torsiune ideologică din 1971 ca pe o tentativă regretabilă de revenire la principiile şi climatul realismului socialist.”[295]

Cu toate acestea, în mod oficial, paginile de gardă ale revistelor literare îşi plătesc tributul greu faţă de politica Partidului, prin articolele de propagandă, întruchipări ale limbii de lemn, pe care, de altfel, nu le citeşte nimeni. Iată un exemplu, intitulat *Luminoasa perspectivă*, apărut pe prima pagină a *României literare* (numărul 35 din 1975): „Luminoasa perspectivă ce se deschide Patriei şi Poporului nostruaşa cum este viu şi viguros concentrată în programul elaborat de Congresul al XI-leaimplică deplina participare a fiecăruia şi a tuturor la realizarea accelerată a planurilor şi sarcinilor de azi şi de viitor. Aceste

295 Eugen Negriei, op. cit., p. 263

planuri şi sarcini formează un ansamblu perfect, omogen, indestructibil, datorită eforturilor perseverente, neobosite, depuse cu înţeleaptă prevedere şi profundă competenţă de conducerea partidului, de tovarăşul Nicolae Ceauşescu personal, omul de omenie pe care l-am văzut şi l-am simţit umăr la umăr alături de noi, de întregul popor, în toate împrejurările, în zilele de grea încercare impuse de forţele dezlănţuite ale naturii, în zilele de strălucitoare bucurie ale succeselor româneşti din economie, din ştiinţă şi tehnologie, din artă şi cultură, succese notorii pentru lumea întreagă" (!) [296]

Pe de altă parte, în paginile aceleiaşi reviste, participând la o dezbatere despre rolul criticii literare, autorii reuşesc cu destul curaj să vorbească despre criteriul estetic în aprecierea operei literare, chiar dacă o fac în mod indirect şi cu referire strictă doar la la „obsedantul deceniu" văzut ca o perioadă nefastă în plan literar: „Oportunitatea criticii de azi este şi o reacţie la atitudinea celei din primul deceniu de după Eliberare. Dacă pretenţiile utopice formulate atunci în proză, o tipologie de basm, cu personaje pozitive şi negative, în poezie, anteismul, logica etc. – ar fi rămas între filele unor tratate, nimeni nu le-ar fi dat importanţă. Însă aceste „curiozităţi estetice", profesate cu tenacitate de pedagogi-pamfletari de largă circulaţie, au pus în umbră

296 Luminoasa perspectivă, România literară, numărul 35, an 1975

operele unor mari scriitori şi, concomitent, au monumentalizat numele modeste ale lui D. Theodor Neculuţă sau A. Toma. Asemenea ierarhii, pe cât de fanteziste, pe atât de lipsite de fantezie, au produs în mod firesc un sindrom alergic în organismul criticii, a cărui reacţie n-a întârziat: scriitorii pe care sociologismul i-a aruncat în uitare au fost redescoperiţi cu entuziasm, o generaţie întreagă de critici s-a specializat în reconsiderări, literaturii de azi i s-au refăcut legăturile cu literatura de ieri ş.a.m.d.. "[297]

De fapt, devine tot mai evident că, în această etapă, odată cu mişcarea oficială de reîndoctrinare şi aservire a literaturii, se produce un proces invers de rezistenţă, de autonomie a esteticului şi în final chiar de evaziune faţă de context, având ca efect o detaşare din ce în ce mai pronunţată faţă de cerinţele regimului referitoare la literatură, dar şi faţă de impulsul de a strecura idei subversive în subtextul cărţilor, căci scrisul unor autori are o forţă suficientă pentru a se raporta la sine însuşi.

Este şi cazul romanului *Lumea în două zile*. Subiectul, deşi construit într-un cadru realist până la saturaţie, este unul fantastic. Antipa, un funcţionar mărunt care înregistrează decesele la primăria orăşelului Dealuocna, le propune prietenilor săi de pahar un pariu straniuacela că poate să prevadă ziua când vor muri unii dintre

---

297 Alex. Ştefănescu, Realismul criticii actuale, România literară, nr.35, an 1975

cunoscuţii lor şi le va completa certificatele de deces *dinainte*.

Grupul de petrecăreţi se lasă antrenat în acest joc, mai întâi din neîncredere, apoi din curiozitate amestecată cu spaimă. Însă acest nucleu epic nu se dezvoltă direct decât în a doua parte a romanului, căci Bălăiţă îşi construieşte povestea folosindu-se de modele literare dintre cele mai diverse-cele mai evidente fiind Joyce şi Gogoldispersează fluxul narativ în istorii paralele şi foloseşte metoda jurnalului şi a multiplicărilor vocilor narative, care ambigizează faptele prezentate. Aşa cum s-a observat, de la Joyce este preluată atât structura romanului, condensată în două zile simbolice-ziua de 21 decembrie, solstiţiul de iarnă, respectiv 21 iunie, solstiţiul de varăcât şi tehnica scriiturii, de aglomerare a detaliului şi adâncire a introspecţiei, de subiectivitate a perspectivei şi nu în ultimul rând de folosire a trimiterilor livreşti: „George Bălăiţă descrie două zile (21 decembrie, 21 iunie) din existenţa lui Antipa, voind să dovedească faptul că nu-i nevoie să reconstitui istoria unui personaj de la naştere până la moarte pentru a da o sugestie despre destinul lui. Modelul Joyce îi stă şi lui în faţă.

În *Ulysse* sunt transcrise 18 ore din viaţa unui mărunt funcţionar din Dublin (în ziua, celebră de acum, de 16 iunie 1904). Butor descrie în Passage de Milan (1959) o noapte într-un imobil parizian, iar Malcom Lowry reconstituie în *Sub*

vulcan (1947) ultima zi din viaţa unui diplomat englez în Mexic (2 noiembrie 1938). În *Moartea cotidiană* (1946), Dinu Pillat descrie, după acelaşi model, viaţa personajelor într-o singură zi. R.M. Alberes vede în astfel de cazuri o ordine secretă şi o sugestie iniţiatică."[298]

Este însă dificil de realizat o înşiruire a scriitorilor sau stilurilor care îşi pun amprenta asupra romanului, fie direct, prin stil sau structură, fie doar prin trimiterile (nenumărate, de altfel) care se fac la ele în roman. În afară de modelul lui Joyce, s-a observat influenţa lui Gogol din *Suflete moarte*, prin însăşi tema pactului cu diavolul (căci Antipa, prevăzându-le moartea acelor cunoscuţi, este un personaj diabolic care le cumpără sufletele), dar şi prin deriziunea perpetuă prin care totul se transformă parcă într-o farsă, sau prin folosirea cuplului canin Argus şi Eromanga pentru a vorbi despre Antipa şi ceilalţi; influenţa lui Steme, prin ironia şi nesfârşitele bucle narative; modelul lui Dostoievski, prin natura extremistă şi fanatică a lui Anghel (dar şi prin întâlnirile fantastice dintre diavolul Antipa şi judecătorul Viziru după moartea lui Antipa), dispersarea fluxului narativ de la Faulkner, plictiseala cehoviană a provinciei, ospeţele rabelaisiene de la cârciuma lui Moiselini, infinitele istorii ale personajelor pierdute în fabulosul istoriilor de familie, în stil marquesian, metatextul

298 E. Simion, Scriitori români de azi, voi. 4, editura Litera, Chişinău, 1998, p. 33

parodic care face aluzii la patologia limbajului de lemn din timpul comunismului, precum şi numeroase trimiteri livreşti pe care le fac înseşi personajele de-a lungul cărţii.

Romanul are o structură echilibrată, în două părţi, de întindere aproape egală (33, respectiv 26 de capitole) şi se constituie sub forma unui jumalanchetă realizat de doi judecători, după moartea lui Antipa-Viziru şi Alexandru Ionescu. Aceştia consemnează numeroase fapte şi mărturii, astfel încât naratorii intervin la nesfârşit complicând firele poveştii, iar rezultatul nu seamănă în niciun fel cu un demers avocăţesc, ci devine însăşi carnaţia romanului.

A

În prima parte, în care naraţiunea este fixată în oraşul Albala, cititorul cunoaşte un Antipa casnic, domestic, lenevind aproape toată ziua într-un fotoliu de epocă în aşteptarea ospăţului pe care îl pregăteşte soţia sa, Felicia. Aproape nimic din paginile acestei poezii a domesticităţii nu prevesteşte ce se întâmplă dincolo, unde Antipa face zilnic naveta, deşi câteva detalii se insinuează şi aici.

Începutul naraţiunii fixează mai întâi în treacăt un cadru temporal, cel al zilei de 21 decembrie, însă el ţine de o mise en scene, în care apare August pălărierul. După cum se va observa pe parcurs, August pălărierul, împreună cu celălalt meşter, Iacubovici, sunt de fapt o altă variantă a Pălărierului şi a Iepurelui de martie din

Aventurile lui Alice în ţara minunilor, iar în romanul lui Bălăiţă, August pălărierul deschide această zi, perfect simetric intrării lui Alice în lumea magică.

Întâmplările următoare rulează lent, filmate parcă până în detalii aproape lipsite de contur, direct în mintea şi simţurile personajelor. Este fără îndoială procedeul lui Joyce, al notaţiei disparate şi continue, transpuse aproape în forma poeziei modeme: „Somnul. Te desprinzi greu ai fost eşti departe adânc înfundat difuz nu are miros nu are culoare metamorfoză destrămare disproporţii pătrunderi respingeri."[299]

Eroii sunt soţii Antipa şi Felicia, iar ziua menţionată începe chiar cu ieşirea din somn a fiecăruia, parcurgându-se cu aceeaşi lentoare fiecare detaliu de gest exterior, însoţit de crâmpeiele de gând ale personajelor. Felicia, prima care se trezeşte, are înainte o zi încărcată de pregătiri la finalul căreia ei sărbătoresc *Ajunul Crăciunului*, deşi această sărbătorire mai devreme pare anormală altor oameni, care o petrec la data tradiţiei creştine. Iată, aşadar, primele semne de bizarerie, marcate şi de anormala topire a zăpezii, deşi suntem în plin solstiţiu de iarnă.

Treptat, oameni şi obiecte semnificative populează acest univers pe măsură ce Antipa intră în această zi. Locuinţa soţilor Antipa se dezvăluie şi ea pe parcurs, cu spaţiile ei semnificative:

---

299 George Bălăiţă, Lumea în două zile, editura Polirom, Bucureşti, 2004, p. 8

camera conjugală, bucătăria unde femeia prepară bucatele pentru Ajun ca o adevărată zeitate, biblioteca şi fotoliul *Baroni*, obiect vechi şi preţios, în care dormitează Antipa, dar mai ales oglinda în care, privindu-se, bărbatul îşi dezvăluie fugitiv *cealaltă latură*, demonică, împreună cu aluzii la adevăratele sale preocupări *din spatele măştii*. Masca lui Antipa, sau existenţa lui din ziua solstiţiului de iarnă, este aceea a unui bărbat lenevos, aproape bolnav închipuit, care se preface că citeşte în fotoliul său vechi, iar când iese din casă se îmbracă anormal de gros pentru temperaturile zilei, stârnind ilaritatea sau mirarea semenilor. El face o plimbare în ziua de 21 decembrie, pe care însă nu i-o menţionează soţiei, deşi ea ghiceşte adevărul.

Felicia este, aşa cum s-a observat, o femeie pisăloagă şi bănuitoare, care îl sufocă pe Antipa cu dragostea ei conjugală. Bărbatul se lasă răsfăţat, iar cuplul se constituie ca o polaritate între seriozitatea Feliciei şi înclinaţia lui Antipa către farsă şi minciuni nevinovate. Femeia, geloasă, îl consideră mincinos, deşi *minciunile* lui nu sunt altceva decât semnul unei firi imaginative şi fermecătoare. Se profilează, din această primă tensiune minciună-adevăr/glumă-seriozitate, una din temele majore ale romanului, susţinută adesea de interogaţia *Până unde se poate glumi*? pe care o lansează diferite personaje.

Începând cu capitolul 5, vocea narativă este preluată până aproape de finalul romanului de

judecătorul Viziru, care va veni la Albala după şapte ani de la moartea lui Antipa pentru a reconstitui existenţa acestuia: „Judecătorul Viziru va urca scara de lemn. Poate va număra treptele. Unsprezece. A cincea întărită cu o şină de lemn”. Între aceasta şi următorul narator se vor interpune de-a lungul poveştii nenumărate alte instanţe narative (August pălărierul, căţeluşa Eromanga şi iubitul ei, Argus, bătrânul profesor Baroni, Paşaliu, Felicia, Anghel prin intermediul altor personaje, instanţa auctorială însăşi), iar demersul naratorului Alexandru Ionescu de a continua ancheta după moartea neaşteptată a lui Viziru este o reluare perfect simetrică a celui dintâi: „Dar într-o dimineaţă va veni Alexandru. Va urca scara de lemn. Poate va număra treptele. Unsprezece. A cincea întărită cu o şină de fier”. Firele narative se încheagă printr-o mişcare continuă de analepsă-prolepsă, şi se împletesc pe naraţiunea principală, necesitând mereu o lectură *à rebours*. Astfel, chiar înainte de introducerea personajului Viziru ca instanţă narativă, există suficiente elemente care dezvăluie a doua natură a lui Antipa, cea demonică, iar aceste inserţii, o dată identificate, ne trimit în plin fantastic: „Antipa visează un zid orbitor, soare, auzea deasupra lui ceva ca bătaia aripilor unei păsări dar nu vedea pasărea, era acum este în casa lui Anghel la Dealu-Ocna, vede cactuşii pe fereastră şi îl vede pe Anghel mort cu gura strânsă şi nasul vânăt în patul lui îngust de lângă perete. [...] Antipa se

duce lângă Anghel şi gura lui spune aproape de gura mortului: am ştiut-o, pe asta am ştiut-o demult, dar te trezeşti odihnit, căşti, zâmbeşti, un miros de scorţişoară şi frunză de dafin”. Deşi pare doar un vis, acesta creează o *breşă* în poezia odihnitoare a vieţii tihnite din casa familiei Antipa.

Breşa opune, de fapt, cele două lumi. În prima, bărbatul apatic dormitează aşteptând pregătirea bucatelor de către Felicia, iar tihna vieţii de familie este înfăţişată cu o mare artă în care poezia bucătăriei (cu fiecare detaliu provocând plăceri gustative ca mai târziu în poemele lui Emil Brumaru) este încântătoare şi capătă un aer fantastic-senin: „În acelaşi fel, toate micile îndeletniciri casnice sunt mitizate, oficiate solemn, încât lucrurile capătă un aer fantastic, ca şi cum ar avea o viaţă a lor sau ca şi cum în fiecare ar sălăşlui un duh propriu”. [300]în acest cadru, cei doi soţi refac cuplul străvechi, apoi îşi continuă îndeletnicirile pentru întâmpinarea oaspeţilor din „Ajunul” lor neobişnuit. Din acest univers al domesticităţii face parte Antipa cel „diurn” şi Felicia, blândul August pălărierul şi meşterul Iacubovici, Antipa tatăl, bătrânul profesor Baroni, bovaricul Paşaliu şi cuplul canin Argus-Eromanga.

În cea de a doua lume, din orăşelul Dealu-Ocna, Antipa se dezvăluie într-un mod complet diferit. Mediul său nu mai este cel al tihnei

---

300 N. Manolescu, Arca lui Noe, editura Gramar, Bucureşti, 2007, p. 660

conjugale şi al cărţilor, sau al discuţiilor filosofice cu Paşaliu. Este un mediu al biroului obscur de la primărie unde Antipa completează certificatele de deces, este mediul navetiştilor şi mai ales al cârciumii lui Moiselini, populat de personaje triviale, în ciuda statutului lor social şi intelectual: judecătorul

Viziru, doctorul Puşlenghea (nume semnificativ!), profesorul Lăduncă, inginerul Druică, artistul Agop, şeful de staţiei CFR Costache Onu, preotul Zota-aceştia (împreună cu un alt judecător, Alexandru Ionescu, pe care nu îl vom întâlni decât post-factum, ca instanţă narativă şi chiar auctorială) formând nucleul prim în care începe *jocul cu sufletele*, la care se adaugă „asistenţa”: Moiselini, bucătăreasa Pompilia, piticul Magot, acordeonistul Neacşu etc. Tot aici face naveta şi farmacista Silvia Racliş (care va avea ponderea ei de semnificaţie abia către finalul romanului); de asemenea, în Dealu-Ocna trăieşte şi bătrânul maniac Anghel, însă între acesta şi lumea cârciumii lui Moiselini se creează o opoziţie de sens, căci avem şi în acest caz de a face cu o breşă care intervine între cele două grupuri: pe de o parte, adunarea gregară de la cârciumă, pe de cealaltă, lumea fanatică a lui Anghel, obsedat de puteri simbolice.

Breşa din această a doua parte a romanului (perfect simetrică celei din prima parte) este de fapt mult mai evidentă, şi ea conduce către nevoia de a ordona întregul naraţiuni (lor) într-o dublă

lectură.

Prin urmare, dincolo de structura bipolară a romanului (două zile, două locuri, două tipuri de personaje, două femei), se evidenţiază şi o dublă lectură: realistă şi fantastică. Aceste două lecturi nu se suprapun exact peste cele două zile corespunzătoare celor două părţi ale romanului.

I. Lectura realistă cuprinde atât personaje şi situaţii din orăşelul Albala, cât şi din Dealu-Ocna. Prin codul realist este introdusă însăşi „ancheta" celor doi judecători-Viziru şi Alexandru Ionescu şi, împreună cu aceasta, povestea unora dintre personaje: trecutul lui Antipa şi al Feliciei, biografiile lui Paşaliu şi ale profesorului Baroni, dar şi viaţa larvară a grupului care se întâlneşte la cârciumă în Dealu-Ocna.

În primul caz, aflăm prin aceeaşi complicată naraţiune că Antipa are în trecutul său o biografie traumatizantă. Povestea nu este departe de prozele pe tema „obsedantului deceniu", căci destinul „realist" al lui Antipa este marcat de consecinţele teribile ale istoriei care „glumeşte" cu individul. Nu întâmplător, cele două naraţiuni semnificative sunt traversate obsesiv de sintagmele *până unde se poate glumi* şi *trecutul ca un frig întunecat într-o lacrimă*. Una din întâmplări este cea a adolescentului Antipa, pedepsit la şcoală pentru îndrăzneala de a fi râs într-o situaţie penibilă, în cadrul unei adunări festive în care tabloul *Marelui Mahăr* cade cu zgomot asurzitor în timpul unui discurs festivist:

„Pe peretele din spate, acoperit cu pânză roşie, atârna un portret uriaş. Marele Mahăr. Un părinte sever, dar plin de iubire, nu? Dar eu priveam pe fereastră şi descopeream curtea şi casa pe care oamenii din oraş o ocoleau cu spaimă în tăcere. [...] Să fie chiar marele vânător de oameni despre care se şopteşte în oraş? Frumos câine, ce tot se-ndrugă că dacă intri aici, aleluia, nu mai scapi?!"[301]

Adolescentul descoperă chiar atunci arta disimulării, aceea de a se preface atent, dar de a se gândi la cu totul altceva: „Aşa că nu prea eram atent la tribuna unde acum vorbea chiar directorul liceului. Eram mulţumit de mine însumi, încântat, descopeream ceea ce nimeni nu ştia. Eram grozav! încă nu ştiam că pot deveni maestru în arta alibiului. Taina supravieţuirii, la noi, este să fii mereu în altă parte. Alibi! Mi-am întors ochii încet spre sala plirâă. Pentru ca triumful meu să fie deplin ar fi trebuit ca toţi de acolo să ştie. Nu era încă timpul să le-o spun dar îi puteam sfida în tăcere. Îi vedeam, treptat, feţele lor cunoscute, murmurul nedesluşit de prin colţuri, vorbele celui de la tribună, pâlpâiau în creierul meu. Atunci a căzut tabloul. A alunecat pe perete, sticla s-a făcut ţăndări, jos, în spatele mesei potcoavă. Cel care vorbea a amuţit. Înfricoşat, ţeapăn, s-a întors pe jumătate, mâinile sprijinite încă pe pupitru, şi zidul acoperit cu pânză roşie l-o fi orbit ca sabia

301 George Bălăiţă, op. cit., p. 154

arhanghelului fiindcă l-am văzut răsucindu-şi palmele duse la ochi. O tăcere înfricoşată a cuprins sala ca un somn, ca un îngheţ, un oblon a scârţâit sub acoperişul înalt şi deodată cineva a strigat: sabotaj. Şi încă o dată: sabotaj. Şi încă un glas: provocare. Pesemne gura îmi rămăsese deschisă. Îmi savuram „descoperirea" şi făceam planuri de viitor? Stăpâneam din clipa aceea strategiile disimulării? Pe care de altfel abia acum le numesc aşa şi n-am de gând să le iau vreodată în serios… Un fel de zâmbet prostesc de mulţumire, fiindcă acelaşi glas a strigat: râzi, Antipa? Cum de mă văzuse?"[302]

Râsul tânărului este resimţit, în codul minţilor pervertite ideologic, ca o sfidare (ceea ce şi este), aşa că Antipa este la un pas de exmatriculare.

Sinistră în sine, reacţia de găsire a vinovaţilor pentru fapte absurde nu poate fi contracarată decât prin deriziune: „Toţi cei din sală întorcându-se, răsucindu-şi gâturile, capetele, umerii spre mine, parcă un suspin de uşurare: s-a găsit vinovatul. Şi mai târziu, în cancelarie: de ce stăteai cocoţat tocmai acolo, tovarăşe elev? Ce ştii despre cine a bătut cuiul şi a agăţat acolo sus tabloul? Cine a ţinut scara? Cine a controlat rezistenţa peretelui în care s-a bătut cuiul? Oare nu s-au făcut glume atunci când se bătea cuiul? Şi oare mâinile celui ce a urcat acolo tabloul erau

---

302 George Bălăiţă, op. cit., p. 154

curate? Şi de ce râdeai? Nu râdeam, am spus, da ăsta nu era un răspuns. Cu toate astea, steaua norocului meu strălucea fiindcă Vucetici m-a arătat cu degetul şi a spus ăsta-i un terchea berchea, îl eliminăm pe o săptămână să se înveţe minte şi să nu mai glumească, să nu creadă că strădaniile noastre sunt o glumă. Dumneavoastră aţi spus *glumă* nu eu, m-am trezit spunând (în spatele lui Vucetici am văzut faţa buhăită a bunului profesor de desen, Dănilă, schimonosindu-se brusc, spaimă şi milă) şi Vucetici, ca niciodată, destins, aproape râzând: două săptămâni gură-cască şi ia-o mai repede din loc. Oricum, îl păcălisem, scăpasem uşor, putea să mă dea afară de tot şi atunci aş fi fost eu cel păcălit. De fapt era un băiat bun!... *trecutul ca un frig întunecat într-o lacrimă*". 426

Cea de a doua întâmplare care îi marchează existenţa, arătându-i *până unde se poate glumi*, este chiar mai sinistră, vorbind direct despre adevăruri îngrozitoare ale regimului comunist avanilor 50: uciderea în închisori a deţinuţilor politici, epurarea studenţilor din facultăţi, înscenările groteşti şi hidoasele „procese de demascare". Unul din studenţii medicinişti (al cărui tată era închis politic), Stavri, îşi descoperă tatăl chiar pe masa de disecţie pentru orele de practică: „Dar Poplicola spunea cum medicinistul descoperise într-o frumoasă dimineaţă de studiu, între cadavrele abia aduse la disecţie, pe chiar tatăl său, închis după câte ştia băiatul de vreo

câţiva ani. Politic, dar asta nici în gând să n-o gândeşti... Aşadar, iubită prietenă, formolul şi cadavrul lucios, uscat, senin, întins pe masa de piatră. [...] Pielea cenuşie a cadavrului, pântecele supt, o prăpastie imensă, pustiită, coşul pieptului mult ridicat, coastele. Obrazul îngheţat, părul aspru. Lecţia de anatomie, Rembrandt. [...] Şi închipuieşte-ţi că alegi un loc bun lângă cadavru pentru a nu pierde nimic din lecţia care urmează, iată pe uşă a şi intrat profesorul, a venit totuşi, desigur nu este chiar Tulp şi nu poartă pălărie neagră cu mari boruri, dar este primit în cea mai respectuoasă tăcere şi deodată descoperi că hoitul de pe masa de piatră, pe care profesorul tocmai se pregăteşte să-l spintece cu bonomia şi lipsa de grijă a unchiului mucalit care începe tortul, lucrul acela încremenit, caraghios şi înfricoşător de pe masă este tatăl tău”. 427

Ceea ce depăşeşte sensul cumplit al poveştii ascultate de Antipa student în dormitorul comun sunt chiar consecinţele ei. Una din ele este eliminarea studentului Stavri din facultate pentru simplul motiv că tatăl fusese deţinut politic: „Pe măsură ce Poplicola vorbea, cearta (ceartă? vorbele strigate, furia, dispreţul încrucişându-se, de ce? cum începuse? când?) părea să se stângă, probabil nu eram încă treaz de-a binelea de vreme ce eram şi eu acolo, între cei căţăraţi sau tolăniţi în paturi, şi dincolo la mine în pat. Aşadar, medicinistul Stavri tocmai se uita la negul mare de sub urechea hoitului (Stavri, Stavri? eu dorm sau

nu dorm, dar ăsta este pivot în echipa de baschet de la Spartak unde joc şi eu, da, Stavri, şi este chiar prietenul meu Stavri, ce întâmplare, acum o săptămână, da, de vreo săptămână nu l-am văzut, eu n-am fost la antrenamente din cauza unei gripe, el...) se întreba unde mai văzuse el negul ăsta şi tot întrebându-se o fi căzut deodată jos, s-o fi zbătut, o fi urlat şi urletul s-o fi auzit până la biroul de cadre al facultăţii. Cum să nu se audă când era o foarte mare linişte, fiindcă toată lumea învăţa, pe rupte pentru examene?! Indignarea şi tristeţea celor de la biroul ăla au fost pe măsura durerii lui Stavri, e la mintea cocoşului: ei nu ştiuseră nimic. Un tânăr brigand, fiul unui bătrân brigand, din fericire în puşcărie, bătrânul, dar cine nu ştie că puiul de lup nu este un prepelicar, tinerelul, deci puiul abia ieşit din găoace s-a strecurat în învăţământul superior, ia să vedem noi cum a parcurs el învăţământul mediu, pe cine a mai înşelat şi pe acolo şi să vedem cine i-a dat voie şi să vedem cine cască gura şi de ce-o cască fiindcă este sigur că în felul lui banditesc banditul s-a strecurat încă de atunci în urechile şi sângele celorlalţi colegi cinstiţi şi să-i întrebăm şi pe aceşti colegi cinstiţi cât sunt de cinstiţi, să-i verificăm, să vedem de unde vin şi ce au de gând şi părinţii lor ce hram poartă. Da, colegii, mama, tata, rudele, prietenii şi cei care i-au verificat pe ei şi colegii, părinţii, rudele, prietenii acestor verificatori, da, în întreg lanţul, câteva, cel puţin câteva verigi sunt, trebuie să fie ruginite, trebuie revăzute,

reverificat, revizuit, acum când încă sceleratul n-a aruncat în aer facultatea de medicină". 428

O altă consecinţă este şi eliminarea din facultate a lui Antipa, din simpla reacţie din dormitorul comun, „înfierată" printr-un rechizitoriu la fel de absurd de colegul turnător Guţu: „De unde atunci teama? Dar eram încă vesel. O glumă, am spus, parcă n-ai şti, Guţule, ce înseamnă o glumă?! *trecutul ca un frig întunecat într-o lacrimă* cu un ştiu ce-i cu gluma asta, a spus Guţu. Eu văd că aici *se discută*. [...] Văd că nu prea mai ciripeşte nimeni, a spus Guţu. Unde-i gluma? Mormânt. I-auzi javra, a spus cineva, încerca să râdă chiar, dar ieşeau nişte gâlgâituri caraghioase. Javra? s-a mirat Guţu. Cineva s-a desprins din grupul atât de agitat până atunci, nu-i auzeam mersul, umbra i-o vedeam furişându-se; căuta o gaură în perete pe unde să se strecoare, o peşteră în care să nu-l găsească nimeni? Un fel de semnal la care răspunseră toţi câţi se aflau acolo. Umbre tăcute de-a lungul zidului, pe sub ferestrele înalte. Lumina se stinse pe neaşteptate, întuneric deplin câteva clipe, apoi licăririle slabe ale becurilor din curte. [...] Dar eu mă găseam faţă în faţă cu Guţu numai noi doi, unde erau ceilalţi? Aş putea spune că umbrele, răsuflările lor mă atingeau încă, aşa ceva ar trebui să simtă nava căzută în fundul mării atunci când vietăţile lunecoase de acolo o cercetează la început cu teamă, punând stăpânire pe ea apoi? Dar nu eu, Paşaliu este meşter la de-alde astea! O să vedem

noi ce glume-s astea, a spus Guţu, tare, răspicat. Tocmai *tu* provoci, Antipa?! Bine, tovarăşu' Antipa, aş fi putut să-mi închipui... dar nu m-a dus mintea până-ntr-acolo, ehe...[...] dar i-am văzut braţul întins spre mine, nu mi se adresa însă, vorbea unei mulţimi îngrămădite sub pupitrul lui înalt pe care se afla un pahar cu apă: am locuit o vreme cu acest individ pe o stradă. Încă de atunci simţeam la el începutul unui proces de putrefacţie. Îmi amintesc că nu mi-am dat seama decât azi, târziu, tovarăşi, recunosc, dar poate nu prea târziu, de ce zace sub glumele lui. Nu-i vina mea că am fost colegi de şcoală şi am stat pe aceeaşi stradă, sunt însă vinovat că nu l-am demascat la timp. Dacă privesc în urmă îmi dau seama că anumite gesturi şi vorbe ale lui erau încă de pe atunci duşmănoase. Şi îmi dau seama acum unde poate duce lipsa de vigilenţă. Dacă nu treceam întâmplător prin dormitorul în care *se discuta*? Ce caută numele acestui Stavri în gura unor studenţi ai timpurilor noi? Nu înţeleg! Poate ne explică fostul nostru tovarăş Antipa."429

Deşi iubita sa Marta (reabilitată politic!) îl poate apăra pentru a rămâne în facultate, Antipa preferă să abandoneze, căsătorindu-se cu sora prietenului victimizat şi plecând în provincie, pentru a duce o viaţă de funcţionar fără idealuri. Soţia nu este nimeni alta decât Felicia, de care, aşadar, pe Antipa îl leagă un trecut al suferinţei comune.

Povestea realistă, refăcută de ancheta lui

Viziru, ca şi biografia Feliciei, nu sunt altceva decât piste false narative, care parodiază genul de literatură a victimizării, căruia i se permisese apariţia în anii ’60. De aceasta se leagă şi intenţia polemică ce transpare din metatextul romanului, realizat prin transcrierea unor penibile articole de gen din presa vremii, care elogiază în limba de lemn realizările socialiste: „Presa vremii (din Jurnalul romanului) ŞANTIERELE REPUBLICII

La Rogojelu se apropie „Marele Eveniment nr. 2”...Marele şantier al centralei termoelectrice de pe Jiu îşi trăieşte cea ele a cincea toamnă sub semnul unor evenimente pe măsura dimensiunilor acestui important obiectiv, care în etapa finală va avea o putere instalată de 1720 megawaţi. Ce se întâmplă în aceste zile pe fronturile de luptă ale Rogojelului? [...] Este vorba de ultimele pregătiri pentru punerea în paralel a celui de-al doilea grup de 200 MW, adică despre cel de-al doilea mare eveniment pe care îl trăieşte Rogojelu de la începerea lucrărilor şi până azi. Trecând pe şantier, de la un loc de muncă la altul, ai impresia că privirile fiecărui om sunt atrase ca de un magnet către locul acestui important eveniment, către impunătorul bloc al centralei, între pereţii căreia colectivul însărcinat cu noua premieră parcă transmite turbinei, gata de start, energie izvorâtă din tensiunea emoţională a fiecărui om. Rotită lin de un miniatural viror, deocamdată la numai 60 turaţii pe minut, turbina e gata să primească impulsul care o va duce cu 3.000 de

rotiri în spaţiul vitezelor productive. Alături, la vatra de oţel a cazanului este aşteptat declicul care va scapără prima scânteie a năprasnicului” foc, la puterea căruia, în numai câteva ore, apa se va transforma în abur industrial.”430

Realiste sunt şi existenţele oblomoviene ale profesorului Baroni, a lui Paşaliu, ale grupului de petrecăreţi cinici şi abrutizaţi de la cârciuma lui Moiselini.

2. Lectura fantastică este mult mai substanţială şi se realizează în cele mai diverse forme.

Mai întâi, aşa cum s-a observat, însăşi maniera narativă se face astfel încât fantasticul se naşte chiar din acumularea detaliilor şi printr-un proces de condensare a realului.

De asemenea, figurilor „realiste” ale cărţii le corespund personaje fantastice prin însăşi natura lor. Unele sunt creaţii livreşti susţinând un fantastic ludic şi chiar intertextual. August pălărierul, care îşi serveşte oaspeţii cu ceai şi bucăţele de zahăr este un alt pălărier din *Alice în ţara minunilor*, iar cei doi judecători care anchetează moartea lui Antipa intră în lumea ficţiunii urcând scările (aşa cum, în sens invers, Alice *cade* în lumea fantastică printr-un tunel).

Tot în fantasticul ludic şi seren intră şi câinii vorbitori Argus şi Eromanga (ca şi prototipul gogolian Maggy şi Fidele), simbol al cuplului Antipa-Felicia, dar şi hoffmannianul motan Murr, aşa cum vom întâlni îngeri vorbitori, sau păsăroiul

Ulise ori dulăul Magog în proza lui Ştefan Agopian.

În sens invers, există personaje care exemplifică fantasticul demonic, aşa cum este însuşi Antipa din spatele măştii domestice, farmacista Silvia Racliş, faţă de care i se va trezi o pasiune ucigătoare în ziua solstiţiului de vară şi fanaticul Antipa, bătrânul care cultivă cactuşi în Casa de Apă din Dealu-Ocna.

Latura demonică a lui Antipa, întrevăzută fugar în reflexii ale oglinzii de bronz şi în gândurile personajului, se dezvăluie aproape în întregime în partea a doua, în ziua pe care el o petrece la Dealu-Ocna. Dimineaţa o întâlneşte în tren pe frumoasa farmacistă şi între ei se naşte o atracţie bruscă şi ieşită din comun. Ajuns în biroul său de „funcţionar al neantului”, Antipa îi arată inginerului Druică, unul dintre prieteni, certificatul de deces al şefului de staţie, Costache Onu, pe a cărui moarte pariase nu cu mult timp în urmă, iar aceasta chiar se întâmplase pe drumul lui Antipa de la gară la birou…Aşa aflăm de *jocul de-a pariurile* pe *suflete moarte* pe care grupul din cârciuma lui Moiselini îl practică de ceva timp, avându-l ca protagonist al sumbrelor predicţii pe aparent inofensivul Antipa. Grupul de convivi însă nu are nicio tulburare existenţială şi nici nu îl consideră pe acesta un ins demonic, tocmai pentru că totul este pus sub aparenţa farsei. Este ceea ce se întâmplă cu Antipa când ajunge la cârciuma lui Moiselini, unde ia parte la festinul grotesc

obişnuit. Aici întâmplarea face ca unul dintre protagonişti, preotul Zota, să îl întrebe din simplă curiozitate provocatoare cât mai are el de trăit, pentru ca funcţionarul neantului să îi prezică moartea chiar în acea zi, iar această moarte să se întâmple ca la teatru, chiar sub ochii stupefiaţi ai martorilor. Fantasticul este delirant şi cititorul se întreabă dacă Antipa chiar are această forţă de a prevedea moartea cuiva, sau îl omoară pe preot provocându-i apoplexia. Căci Zota nu era *pe listă*, ci este, dacă vrem, un pariu subit, *cu cărţile pe masă*.

Ziua solstiţiului este în sine una magică, întrucât ea aduce fenomene de o violentă anomalie: mai întâi, căldura copleşitoare, urmată de o furtună cu grindină ieşită din comun, care se suprapune peste întâlnirea lui Antipa cu Silvia Racliş, fantastică la rândul ei. După rătăciri labirintice prin oraşul toropit de amiază, Antipa ajunge la farmacia unde femeia l-a aşteptat toată ziua – muşcat de un câine, ameţit de băutură, îngreţoşat de festin şi murdar de lături azvârlite de cineva pe stradă. Cu toate acestea, întâlnirea celor doi este sub semnul lucidităţii unei transcendenţe demonice, pentru că ei comunică aproape fără cuvinte, exercitând o putere de fascinaţie unul asupra celuilalt. S-a făcut observaţia că şi numele femeii trimite către moarte, aşa cum bătrâna care o ajută, Achilina, este tot un mesager diabolic.

Finalul zilei ţine tot de fantastic. Antipa

rătăceşte din nou prin oraşul labirintic, pentru a ajunge la bătrânul Anghel, cel care îl crede întruparea lui SuCio din vechime, un şlefuitor al oglinzii magice care poate prevesti moartea cuiva. Bătrânul fanatic ştie de pariurile lui Antipa, pe care le consideră întruchiparea puterii acestuia de stăpân al oglinzii, el însuşi crezându-se un meşter stăpân peste secretele alchimiei: „Am fost şlefuitor de oglinzi şi argintar, îndeletniciri vechi şi pretenţioase. Le-am învăţat într-un oraş ocult din mijlocul Europei unde pe neaşteptate am avut revelaţia importanţei mele. Dar încă nu ştiam încotro voi merge. Este locul unde eu am simţit lumea, acolo am ascultat cum fierbe mercurul într-o retortă de sticlă şi am văzut aburul plumbului deasupra cazanului sub bolta de piatră şi niciodată mai târziu în Orient, unde am aflat într-adevăr sensul trecerii mele prin lume, n-am mai întâlnit amurgul auriu de pe Uliţa Aurarilor. [...] dar eu eram în lumea de acolo ceasornicar în marele oraş pe Strada Liniştii Netulburate, lucram la ceasornice, meşteşug pe care nu l-am învăţat de la nimeni, m-am născut ştiindu-l sau mai bine zis m-am pomenit că-l învăţ treptat şi nu-l mai uit tot aşa cum înveţi să vorbeşti pe măsură ce din gândac te faci ditamai cămila şi la intervale potrivite mă retrăgeam în umbra Marelui Zid şi meditam, mă pregăteam pentru marele scop fiindcă pe atunci ştiam ce am de făcut şi trebuia să găsesc *oglinda* [...] dar în întunecatul oraş aurit eu am fost şlefuitor de oglinzi şi argintar când stăteam lângă

sinagoga Klaus la meşterul* Keila Bohm Adolf, un om singur ca şi mine, un învăţat şi un înţelept de care m-am lepădat mai târziu ca şi de purtătorul de palanchine ca şi de Cartea despre Invariabilul Mijlociu ca şi de aurarul Blahous, ca şi de doctorul Cornelius şi câţi au mai fost până am descoperit că adevăratul meu ţel era *oglinda*."431

De aici se naşte în mintea nebunului Anghel dorinţa de a ajunge stăpânul oglinzii în care se poate vedea moartea cuiva, pe care crede că o stăpâneşte Antipa, iar pentru aceasta, Anghel crede că trebuie să îl facă pe tânăr conştient de forţa lui demonică. Dacă Antipa reuşeşte să prevadă moartea a şapte oameni (cifra magică), consideră Anghel, atunci el însuşi va putea lua în stăpânire oglinda: „...acum văd, de la o glumă totul, nimic nu este adevărat dar eu cred că şi asta este încă ceva, un câştig, un pas până la oglindă. Fiindcă la Dealu-Ocna l-am întâlnit pe Antipa, adevăratul Antipa. El nu ştia ce putere ascunde. Eu trebuia să i-o arăt. El era omul prin care puteam ajunge. Nu era un pierde-vară cum părea şi cum credeau mulţi. Un funcţionar umil care ascundea o forţă uriaşă. L-am dispreţuit când l-am auzit spunând chefliilor lui: omul ăsta va muri. De unde ştii? Ştiu. Şi omul a murit în trei zile. El punea pariuri, el se juca dar eu trebuia să-i spun lui că jocul lui este adevărat. El ştia, nu era un profet mincinos. Dar el era providenţa. El punea pariu. Ceilalţi râdeau la cârciuma lui Moiselini. Dar omul murea. Ei nu mai râdeau. Şi atunci l-am

urmat pe Antipa. M-am făcut omul lui pentru a face din el omul meu. Iată, mi-am zis, omul care ştie să dezlege viitorul. Nu e o întâmplare şi el este fără îndoială cel care îşi cunoaşte sau va ajunge să-şi cunoască propriul lui viitor. Dar ce vede el? El vede „moartea, are puterea să vadă când va muri semenul lui. Dar atunci are în el şi puterea de a afla când va muri el însuşi. Are puterea asta sau eu trebuie să-l fac să şi-o descopere, să-l oblig s-o descopere. Dar atunci el era însuşi bătrânul Su Cio, ghicitorul în ramuri. Şi dacă era el înseamnă că oglinda se află la el. Aflasem în sfârşit calea. Nimic nu mă mai putea opri. Eram puternic în credinţa mea. Eu îl aflasem pe Su Cio. Am ştiut atunci de ce numele lui Antipa nu-mi plăcuse şi mi se păruse nepotrivit: fiindcă adevăratul lui nume era Su Cio. El mă va duce la oglindă şi ea îmi va da libertatea să folosesc puterea care se află în mine, pe care o simt şi căreia îi lipseşte un impuls. Fiindcă adevărata putere a oglinzii este în mine, ea este doar reflexul. Minciuna în slujba adevărului. Aici trebuie să ajung. Antipa să-şi prezică propria moarte şi asta să se întâmple. Şi atunci oglinda va veni singură la mine”. 432

Dezamăgit de lipsa de seriozitate cu care Antipa îşi arată puterea, sau de inconstanţa pariurilor (cel de-a saşea moarte prevestită, cea a lui Zota, nefiind măcar prevăzută), Anghel îl ucide pe Antipa, dorind în acelaşi timp să i se transmită puterea magică a oglinzii pe care o crede că o

posedă Antipa: „Credinţa mea este nestrămutată. Pedeapsa am împlinit-o, acum trebuie să mai aştept. Nu mă grăbesc, sunt într-un loc unde timpul nu are nicio putere. Trebuie să spun că cercetările mele mă duseseră de fapt mai departe decât ajunsese Vang Du sau chiar Su Cio. Numai eu ştiu cum şi voi păstra asta pentru mine. Şapte era hotărâtor. El îmi dezvăluia dacă într-adevăr Antipa era Su Cio şi dacă oglinda lui era chiar oglinda străveche. Erau şase. Trebuiau să fie şapte. Dar dacă al şaptelea era chiar el, am ştiut-o atunci când el, în felul lui batjocoritor şi vesel a spus-o: să facem rost şi de al şaptelea. A spus. El era al şaptelea! Dar oare fusese mai de mult prorocită sau era iarăşi o bătaie de joc? Nu există putere fără credinţă. Şi dacă Antipa nu credea în lucrul lui înseamnă că eu mă înşelasem şi el nu avea adevărata oglindă ci numai un fleac cumpărat de o cucoană într-o călătorie. Dacă preotul fusese într-adevăr al şaselea şi nu era o întâmplare şi el era al şaptelea, dacă el îşi prevăzuse propria lui moarte, atunci eu puteam împlini voia sorţii. [...] Lucrurile se leagă. El murea fiindcă nu avusese puterea să creadă. Şi dacă eu împlineam soarta, era cu adevărat viu gândul meu: puterea adevărată era în mine, oglinda era doar impulsul. Un cerc care se închide, ea fără mine nu exista, eu nu-mi puteam folosi puterea fără ea şi Antipa era mijlocitorul, trebuia oricum să moară, puterea lui şi aşa se termina la şapte şi el era chiar şapte. Trebuia să

ştiu. Nu mai puteam aştepta”. Puterea magică a oglinzii nu i se transferă lui Anghel, însă moartea lui Antipa împlineşte chiar seria celor şapte prevestiri ale sale, din care cea proprie este făcută tot în glumă, aluziv.

Element fantastic este şi simbolistica oglinzii din acest roman. Ea capătă semnificaţii multiple în trama simbolică a *Lumii în două zile*.

În plan real, există o oglindă ciudată în casa lui Antipa. Oglinda, aşa cum aflăm din capitolul 15, este-un dar din partea mătuşii Melpomena (deloc întâmplător, numele muzei antice a tragediei) pentru soţii Antipa, mutaţi în casă nouă. Când este adusă oglinda, Antipa are bănuiala hazlie şi bizară că mătuşa se află chiar în mijlocul camerei, fapt pe care apoi îl şi verifică uimit, făcând măsurătorile; ne aflăm în plin fantastic: „Mătuşa Melpomena stătea în mijlocul încăperii. Ea este centrul unei sfere, se gândise Antipa. Ea plutea la distanţă egală de cele opt colţuri ale odăii.”[303]

O altă interpretare se referă la structura duală a oglinzii corespunzând dublei naturi a lui Antipa, respectiv celor două părţi simetrice ale romanului la nivel narativ/ de construcţie. Nu întâmplător, după moartea lui Antipa, dispare şi oglinda, fapt care poate fi pus în legătură cu tradiţia românească, potrivit căreia, la moartea unui om se acoperă toate oglinzile din casă. În

303 Idem, p. 81

diferitele credinţe religioase ale lumii, „oglinda, ca suprafaţă care reflectă, stă la baza unui simbolism extrem de bogat în ordinea cunoaşterii” sau: „... oglinda, în tradiţia niponă, este pusă în relaţie cu revelarea adevărului, ca şi cu puritatea. [...] Oglinzile magice, dacă sub forma lor divinatorie sunt... doar instrumentul degenerat al revelării cuvântului lui Dumnezeu, au totuşi o uimitoare eficacitate în diferitele forme de şamanism [...]. *Adevărul* revelat de oglindă poate fi, evident, de ordin superior: evocând oglinda magică a dinastiei Xin, Nichiren o compară cu oglinda Dharmei budiste, care arată *cauza faptelor trecute*.”[304]

În religia creştină, „Ea este şi simbolul Intelectului divin, ce *reflectă* manifestarea, creând-o după chipul său. Revelarea Identităţii şi a Deosebirii în oglindă stă la originea *căderii* luciferice.”[305]

Mai spectaculoasă este semnificaţia oglinzii în alte culturi: „Folosirea oglinzii magice corespunde uneia dintre cele mai vechi forme de divinaţie. [...] Folosirea oglinzii este inversul necromanţiei, simpla evocare a morţilor, deoarece oglinda face să apară oameni care încă nu există sau care execută o acţiune pe care o vor săvârşi abia mai târziu” [306], această ultimă simbolistică fiind cea mai potrivită puterii tenebroase pe care o

304 Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, Dicţionar de simboluri, vol.2, editura Artemis, Bucureşti, 1994, p. 370

305 Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, op. cit.,vol. 2, p. 370

306 Idem, p. 370

are Antipa, mascată sub gluma perpetuă.

Materialul din care este făcută oglinda primită în dar de soţii Antipa este bronzul, având, la rândul său, o semnificaţie direct legată de natura lui Antipa: „Aliaj de diferite metale, în special cositor şi argint cu cupru, a apărut în mod simbolic din reuniunea contrariilor, aceste metale fiind asociate, primele două cu luna şi cu apa, celălalt cu soarele şi cu focul. De aici, ambivalenţa şi caracterul puternic conflictual al celor două aspecte ale simbolismului său.”[307]

La nivelul cuplului canin Argus-Eromanga (simetric celui uman Antipa-Felicia), oglinda este reprezentată de placa de plumb pe care căţeluşa a zgâriat povestea despre poemul Mondo Cane. Plumbul, la rândul său, are o simbolistică extrem de subtilă în ordinea ştiinţelor oculte: „După Paracelsus, plumbul ar fi apa tuturor metalelor... Dacă alchimiştii ar cunoaşte tot ce conţine Saturn, ei ar renunţa la orice altă materie pentru a lucra numai cu aceasta (PERD. 390). Ar fi materia Operei ajunse la negru; plumbul alb ar putea fi identificat cu mercurul ermetic. Ar simboliza materia, în măsura în care aceasta este impregnată de puteri spirituale, şi posibilitatea transmutării proprietăţilor unui corp în cele ale unui altul, precum şi proprietăţile generale ale materiei în calităţi ale spiritului” La alt nivel, oglinda, ca structură de reflectare a unei imagini

307 Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, op. cit., vol. 1, p. 211

din realitate, trimite la însăşi esenţa oricărui produs literar; prin urmare, oglinda din casa lui Antipa simbolizează însăşi ficţiunea.

Opusul acestei oglinzi este reproducerea după tabloul lui Janssens („Femeie citind”), care induce calm şi echilibru: „Liniştea care te cuprinde încet şi face ca în obrazul tău să scânteieze semnul armoniei şi nepăsării este oare reversul ciudatei frenezii care în faţa oglinzii de bronz din cealaltă odaie făcea să-ţi urce în oase o teroare secretă, o scârbă [...]”[308]

Nu întâmplător, cele două obiecte, tabloul şi oglinda, se află în odăi diferite, aşa cum şi în destinul său, Antipa trăieşte două existenţe paralele, în două oraşe în care oamenii şi întâmplările nu se intersectează, iar atunci când acest lucru se întâmplă (venirea neaşteptată a inginerului Druică, colegul lui Antipa, în casa acestuia, în data de 21 decembrie, dar mai ales întâlnirea lui Antipa cu Silvia Racliş), este semnul că irumperea lumii din *infernalia*, zăgăzuită cu măiestrie până în acest punct, va produce ruptura fantastică.

Chiar dacă oglinda dispare ca obiect după moartea lui Antipa, puterea lui de prevestire a morţii încă mai dăinuie. După exact şapte ani, judecătorul Viziru va încerca să afle misterul morţii lui Antipa, întâlnindu-l în vise simbolice, în care i se reaminteşte în repetate rânduri de

---

308 George Bălăiţă, op. cit., p. 91

contractul făcut. După ce va fi împlinit acest contract (*pactul cu diavolul*), tot în vis, Viziru va şti de la Antipa că misiunea lui s-a încheiat şi va muri după trei zile, pentru ca peste alt timp, un alt *anchetator* să continue.

Este chiar pactul demonului cu scriitorul, acela de a ţese „un colos de cuvinte, ceva ca Sfinxul sau ca Golemul”, adică tot universul în arta sa.

10. Ştefan Agopian. Fantasticul dizolvării epice

*

Considerat mai întâi inclasificabil şi revendicat apoi de diverse mişcări literare, Ştefan Agopian a reuşit mereu să ocolească terminologiile şi să atragă noi, uneori neaşteptate, posibilităţi de lectură. Scriitorul pare să eludeze convenţiile epocii în care a debutat ca romancier. Ficţiunile create de el nu s-au înscris în niciunul dintre manifestele literare ale deceniului nouă al secolului XX: „Cărţile lui Agopian reprezintă o victorie a imaginaţiei creatoare şi veriga lipsă a evoluţiei prozei noastre dominate, vreme de un secol şi jumătate, de redare şi memorie, o proză rareori aflată în zona ficţiunii şi care e săracă în produse ale fanteziei pure. Romanele sale constituie un punct extrem al procesului de emancipare treptată a prozei româneşti, nu numai faţă de dogmatismul realismului socialist al anilor ’50, ci şi faţă de rigorile realismului canonic în

general."[309]

Deşi au întâmpinat dificultăţi de situare tipologică a prozei lui Ştefan Agopian, datorită aspectului ei politropic, cei mai mulţi critici au remarcat fantasticul ca trăsătură constantă a romanelor sale. Astfel, *Tobit* este considerat „roman eroic, comic, parodic, mai mult poetic decât satiric". Acelaşi critic adaugă: „Aspectul romanului este unul parodic şi fantezist". În *Manualul întâmplărilor*, „arta descrierii şi parabola se află la limita cea mai de sus" [310]/ iar *Sara* este „roman istoric, dar şi comic, ludic şi parodic, naraţiune fantastică şi onirică, tablou colorat de epocă, parabolă filosofică, poem în proză, fantasmagorie romantică, scenerie barocă şi aşa mai departe". În sens contrar, Mircea Cărtărescu, animat de ideea integrării prozei lui Agopian în poetica generaţiei 80 („lup singuratic al generaţiei 80" [311]), expune reţetarul postmodern (de fapt, metatextual) din *Manualul întâmplărilor*, ajungând la concluzia că romanul nu s-ar încadra în fantastic: „Aici nu e vorba despre fantastic sau feeric. Simţul miracolului lipseşte. Lucrurile sunt, pur şi simplu cum sunt, într-una din lumile posibile. Nu este vorba, de asemenea, despre un adevărat onirism, ci despre

---

309 Eugen Negriei, Literatura română sub comunism, editura Fundaţiei PRO, Bucureşti, 2003, p. 348

310 Radu G. Ţeposu, în Flacăra, nr. 32, an 1984

311 Mircea Cărtărescu, Postmodemismul românesc, editura Humanitas, Bucureşti, 1999, p. 436

reconstrucţia nostalgică a unui univers cultural: cel al manierismului şi barocului european de acum câteva secole, ce-i drept, prin ciudatul intermediu al unui limbaj (şi el restaurat cu atenţie) pseudosadovenian.”Concluzia că romanul nu ar aparţine fantasticului este ea însăşi ambiguă în explicaţie: „Îngeri şi cacodemoni, păsăroiul Ulise şi dulăul Magog, pandidascalii şi stimfalidele se amestecă firesc printre personajele «realiste». Ne aflăm iarăşi în «a treia lume», în spaţiul ambiguităţii, al indecidabilului”. Ceea ce-l desparte, într-un fel, pe Agopian de ficţiunea postmodernistă este neverosimilul, acest instrument de revelare a fabulosului. Dacă pentru postmodernişti el este o modalitate a personajului cu ajutorul căreia navigarea prin infernul postindustrial devine posibilă, ba chiar agreabilă, pentru Agopian neverosimilul este o componentă esenţială a normalizării scriiturii prin proiectarea ei în trecut.

Scriitorul a reuşit astfel să facă o breşă în stilul previzibil, sufocat de un realism dur, explicit, al timpului. Într-o perioadă în care simplitatea, mimetismul şi tentaţia concretului virau spre mesajele sociale apăsătoare, Agopian instiga la evadări în neobişnuit. Pasiunea pentru trimiterile biografice fictive, existenţa în romane a unor „cărţi” închipuite, ironia intertextuală, multiplele niveluri de lectură îl apropie de Borges, rafinamentul stilistic îl plasează în categoria manieriştilor, în descendenţă mateină, iar paginile

remarcabile prin plasticitate ne trimit cu gândul la coşmarurile din tablourile lui Hyeronimus Bosch şi Breugel cel Bătrân sau la proiecţiile onirice ale lui Salvador Dalí.

Prozatorul porneşte întotdeauna de la realitatea concretă, apoi deturnează intriga, secvenţele narative şi finalul spre zona ambiguităţii. Specifică pentru autorul lui *Tobit* e plasarea scrierilor sale într-un trecut istoric. La început, el reuşeşte să-i amăgească pe cititori prin oferirea unor date istorice uşor de verificat („Măcar istorie mi-a plăcut să învăţ, mi-a făcut plăcere să reconstitui o lume inventată. Dar, spre surpriza multora, multe dintre personaje, cel puţin din Sara şi din *Tobit*, sunt personaje reale. Par atât de ciudate, încât criticii nu şi-au dat seama că ele au existat cu adevărat” *4 sa*). Tocmai când naraţiunea părea cuminţită, aceştia îşi vor da seama c-au nimerit în mijlocul unei lumi care i-a împiedicat să tragă nişte concluzii clare, predictibile: „Ştefan Agopian [...] a dat cale liberă fanteziei creatoare să ivească o irealitate consecventă şi plauzibilă, deşi insensibilă la orice tip de determinare realistică”. [312]Pentru el istoria nu este o simplă adăugire, ca la unii din contemporanii săi, ci un fel de bază alchimică din care, prin completare cu elemente fantastice, se nasc universuri paralele unde absolut totul intră în sfera posibilului.

---

312 Eugen Negriei, Literatura română sub comunism, editura Fundaţiei PRO, Bucureşti, 2003, p. 349

Cu toate că nu se ocupa de contemporaneitate, autorul a fost nevoit, asemenea altor colegi de-ai săi, să treacă printre furcile caudine ale cenzurii. Recursul la istorie şi fantastic nu l-a salvat, el trezindu-se acuzat de imoralitate: „[…] romanele mele erau considerate istorice, şi cenzorii erau foarte atenţi la romanele cu subiect contemporan. Mai curând, am avut probleme după apariţie, cu Europa Liberă, care se străduia să găsească sensuri anticomuniste în romanele mele. Am avut totuşi o destul de mare bătaie de cap cu romanul *Sara*, care a avut nevoie şi de un aviz de la Institutul de Istorie. A venit un ordin cum că tot ce este cu iz istoric să fie verificat dacă e pe linia Partidului. Am aflat numele istoricului care trebuia să-mi citească cartea şi care a fost destul de drăguţ să mă primească la o discuţie. Făcuse un referat, în care spunea că, din punct de vedere istoric, romanul nu are nicio problemă, dar că, din punct de vedere moral, are mari probleme. M-am uitat în ochii lui şi l-am întrebat: – «Domnule, sunteţi căsătorit?» – «Da», mi-a răspuns. – «Şi vă futeţi nevasta?», l-am întrebat. S-a înroşit şi a răspuns afirmativ. – «Păi, vedeţi», i-am spus, «eu de ce n-aş avea voie să am o scenă de sex într-o carte?» Până la urmă a cedat şi a tăiat din referat pasajul cu imoralitatea cărţii. Nu mai ştiu numele lui. Era un tip tânăr, specialist în istorie contemporană. Mi-a zis: «Domnu' Agopian, nu ştiu nimic despre Sibiu, 1692.» – «Dar văd că vă pricepeţi la morală.» Mi-a spus: «Am o

indicaţie clară să dau şi un verdict asupra moralei cărţii.» Zic: «Dumneata vrei să-mi distrugi cartea.» – «Păi, ce să fac?»-«Şterge, nu te bagă nimeni la apă.»„[313]

Universurile ficţionale din opera lui Ştefan Agopian prezintă mai multe elemente care justifică încadrarea într-un fel de realism magic românesc, exemplificat prin ieşirile în maniera lui Mircea Eliade din timp, spectacolul oniric, asumarea irealităţii, dimensiunea picturală sau impresia de pânză flamandă. Romanele sale amestecă reveria, irealul, fragilitatea, morbidul, grotescul, bizarul şi umorul. Încep de oriunde şi merg spre nicăieri.

Tache de catifea, apărut în 1981, face figură aparte în proza românească a vremii, preocupată de marile „teme” ale contemporaneităţii, deoarece se axează pe irealitate, ludic şi gratuitate artistică. „Pare scrisă oriunde altundeva numai în sumbra şi schizoida Românie ceauşistă nu.”[314]

Pretextul este cel al romanului istoric. Cartea narează fantastica, trista şi strania poveste a unei candide, dar totodată nesăbuite familii boiereşti din Oltenia primei jumătăţi a secolului al XIX-lea. Nu este însă o Oltenie obişnuită, ci un tărâm unde obiectele plutesc, unde îngeri curioşi şi demoni simpatici se amestecă printre vite şi oameni, iar

---

313 Ştefan Agopian, interviu în Observatorul cultural, nr. 185, an 2008

314 Eugen Negriei, Prefaţă la Ştefan Agopian, Tache de catifea, editura Polirom, Bucureşti, 2004, p. 6

timpul stagnează, clipele scurgându-se cu încetinitorul, o Oltenie fabuloasă şi cvasimitică, provincie care va reapărea şi în *Tobit*. „Epicul e simulat, ca la Mateiu Caragiale [...], substanţa romanului trebuind căutată într-o bogată materialitate, intens colorată în forme baroce aglomerate, încărcate."[315]

Încă din prima pagină cititorul este avertizat că toate personajele sunt deja moarte în ficţiune, înainte de a muri propriu-zis. Tema Autorului este introdusă de la începutul naraţiunii, o naraţiune la persoana întâi, în care Autorul devine el însuşi Personaj al propriei ficţiuni. Din capul locului, mărturisirea naratorului că nu mai aparţine lumii celor vii introduce o undă de fantastic, fantastic care va ocupa un spaţiu din ce în ce mai larg ulterior: „Acum, când citiţi cuvintele acestea, cuvinte spuse de fapt pentru o femeie, dar potrivindu-se la fel de bine şi pentru mine, sunt mort. Mort şi îngropat, şi uitat de multă vreme, de atunci, de când, într-o zi oarecare din vara anului 1848, Mamona cel Tânăr mă va omorî. [...] O să râdeţi, dar eu sunt de fapt Autorul, eu, Tache Vlădescu, născut în anul 1800 şi mort peste patruzeci şi opt de ani". Aceste fapte enunţate atât de abrupt sunt reluate apoi, cu o lentoare nesfârşită, într-un enorm vis livresc. Practic ni se induce să nu mai fim curioşi în legătură cu ce urmează fiindcă aşteptările noastre privind

---

315 Nicolae Manolescu, Istoria critică a literaturii române, editura Paralela 45, Bucureşti, 2008, p. 1357

desfăşurarea epică sunt spulberate de o detaliere tragicomică a evenimentelor viitoare. Cunoaştem deja data exactă a morţii lui Tache de catifea, îi ştim şi ucigaşul şi arborele genealogic, ştim în amănunt intenţiile şi efectele, întoarse deja pe toate părţile de Tache însuşi. Astfel, nu ne rămâne să facem decât un singur lucru: să ne scufundăm în reveria nesfârşită a unei lumi unde lucrurile uită să se întâmple. Tot restul naraţiunii e anticipat printr-un discurs epic repetitiv, structurat pe mai multe alternative temporale, cu înclinaţie adesea spre macabru şi grotesc, dar şi spre descrierea unei suprarealităţi, deopotrivă interioare şi exterioare. „Viitorul a fost deja parcurs, trecutul va fi proiectat în scene vii şi făcut relativ impredictibil, iar prezentul este în *Tache de catifea* o funcţie a actualizării, mai puţin o iluzie realistă. Capitolele romanului sunt într-adevăr secvenţe ale unei istorii integratoare, numai că distribuţia lor nu e serialeronologică, urmărind şi marcând cauzalitatea. Ştefan Agopian le amestecă bine, ca pe un pachet de cărţi de joc, împărţindu-le apoi cititorilor, cu «explicaţii» în avans şi în abundenţă care derutează şi mai mult”. Cum va fi volumul o spune subtil protagonistul însuşi. O femeie îi aduce o carte şi îi spune s-o înghită: „Şi înghiţind cartea aceea, dulce simţii pe limbă, dar mai apoi fiere se făcu dulcele acela îmbietor”. Un sentiment puternic de fatalitate străbate construcţia narativă. Lucrurile se petrec sub privirea sacerdotală a unui imens ochi ceresc:

„Deasupra noastră stă cineva şi se uită la noi cu un ochi ca o gaură în cer, da noi, când ne uităm înspre el, nu vedem niciodată ce ar trebui să vedem” [316], iar eroii ştiu că îi aşteaptă un destin de natură pur livrescă: „Noi suntem Cartea, suntem băgaţi într-o carte scrisă de cineva. Vezi ce simplu e?”[317]

Dacă partea întâi păstrează, la suprafaţă, aparenţele unui *bildungsroman*, cu întâmplări din vremea ciumei şi cu imaginea halucinantă a capului tatălui eroului înfipt într-un par, în partea a doua, intitulată *Luxuria*, alunecările în fabulos sunt din ce în ce mai frecvente: „Descripţia dă drumul, pe uşa din dos, unor scurte secvenţe narative fantastice, unor halucinaţii de-o clipă, unor scene şi întâmplări în care evoluează dezinvolt, în cel mai firesc mod cu putinţă, lighioane din bestiarul medieval, himere, întruchipări ludice, baroce sau suprarealiste, dar şi dospeli hiperbolice agopiene care lărgesc simţitor şi populează tărâmul «irealismului» românesc încă sărac.”[318]

Mama lui Tache, o femeie care îl tratează pe fiul ei mai mult cu indiferenţă şi dispreţ, retrasă la Mălura, socoteşte că a venit timpul să se mărite iar. „Mălura, moşia lui Tache ocupată succesiv de tot felul de stăpânitori (cu atât mai

316 Idem, p. 101

317 Idem, p. 102

318 Eugen Negriei, Prefaţă la Ştefan Agopian, Tache de catifea, editura Polirom, Bucureşti, 2004, p.ll

temperamentali cu cât sunt mai vremelnici), este o Valahie în mic, siluită alternativ ori concomitent de turci, ruşi, austrieci. Şi, nu în ultimul rând, de către domnitorii ei.”Sosirea succesivă a peţitorilor îi dă prilejul lui Tache să-i cunoască pe cei alături de care va forma un trio imbatabil, tragic şi comic deopotrivă: boier Lăpai şi Piticul. În vreme ce Lăpai e un încurcă-lume lung şi deşirat, un „cruciat sceptic”, cum îl numeşte Paul Georgescu [319], fratele său Piticul, care poartă mereu o armură caraghioasă, este o figură mai complexă. Piticul se erijează în conducătorul grupului, vorbeşte mult, pune la cale strategii complicate şi este un misogin convins – „femeia, spuse Piticul, [...] este sexul greu de supus, slab, nestatornic, moale, infam, mârşav,[...] rece, rău famat, gol la minte, perfid, leneş, puturos, murdar, ciuntit, mutilat” [320], etc., etc., etc. – care îl învaţă pe Lăpai că „trei lucruri sunt ce nu se mai satură. Da patru ce nu zic: [...] *Infernus et os vulvae et terra quae non satiatur acqua*; *ignis vero nunquam dicit*: *suficit*”. Personajul, mare cititor din clasici, se relevă treptat şi drept un inventator al unor maşinării mirobolante. Astfel Piticul a conceput un aparat de un comic absurd, un halucinant ceas solar pus în mişcare de zece ţigani: „un sistem complicat de lentile ardea spatele ţiganilor când încercau să se îndrepte de şale”. Tot el construieşte şapte tuburi, vrând să facă din ele o lunetă. Tuburile miaună,

---

319 Paul Georgescu, întâlnire cu Clio, în România literară, sept. 1981
320 Ştefan Agopian, op. cit., p. 134

iar din ele iese „un diavol mic şi zburlit,[...] cu un rânjet fericit şi alb-strălucitor pe faţă” [321], pe care Tache ar vrea să-l lege cu o sfoară şi să-l facă zmeu. Luneta, o dată terminată, devine un simbol al romanului însuşi, Piticul „făcând-o, a pus în ea şi ceea ce era de văzut, pentru ca totul să fie rotund şi perfect”. Mama lui Tache îl refuză pe boier Lăpai, alegându-şi-l ca soţ pe Mamona cel Bătrân, care soseşte însoţit de fiul său, Mamona cel Tânăr. Acesta din urmă este un fel de geamăn demonic al lui Tache, contraponderea sa diavolească, cei doi comportându-se ca faţa şi reversul aceleiaşi medalii. Când la moşie îşi face apariţia şi „guvernorul” Louis Andre Gabriel Bombast Vaucher, toate piesele puzzlelui sunt aşezate, iar omorurile pot începe. Portretul lui Vaucher e savuros, urmuzian: „Părea[...] o plantă crescută în faţa casei noastre, din cauza ploii şi a frigului şi a toamnei. Şi în vârful plantei ăleia era ceva, un fruct rotund şi mic, şi din fruct creştea o privire, undeva în gol, şi în el îţi puteai închipui că sunt rotiţe şi arcuri care, învârtindu-se cine ştie din ce motiv, [...] din învârtirea lor fără rost şi mecanică, se năşteau frigul şi umezeala şi întunericul şi neliniştea şi speranţa şi frica şi ura şi aşteptarea.”[322]

Francezul împreună cu Mamona cel Tânăr pun la cale uciderea lui Mamona cel Bătrân, Vaucher urmărind şi reuşind să-i ia locul în patul

321 Idem, p. 217

322 Ştefan Agopian, op. cit., p. 151

mamei lui Tache. Ei îl închid într-o cameră zidită, sperând că-şi va da duhul curând fără hrană şi apă. Mamona cel Bătrân rezistă izolat luni de zile. Doar Tache, Lăpai şi Piticul îl mai vizitează pe ascuns, printr-un tunel subteran. Datorită izolării, bătrânului „printre degetele picioarelor îi crescuseră fire plăpânde şi clorotice de iarbă”.[323]De plictiseală Mamona face baloane din pasta cărţilor putrezite. Acestea se ridică şi plutesc prin aer aidoma unor sfere: „Şi, mângâind sfera aceea, ea începu să se învârtească, şi repede, alte sfere mai mici se desprinseră de la sol şi începură să se mişte în jurul ei, satelite. Mişcându-se prin roiul acela de planete şi sori şi sateliţi, ba chiar împingându-le când îl incomodau de-adevăratelea, boier Lăpai păşi spre mijlocul odăii”. [324]Din Mamona cel Bătrân curg bobiţe de mercur care se umflă şi se transformă într-un „şarpe subţiratic şi neliniştit, încercând să zboare atras de sferele acelor cărţi satelite. Şi deodată se înălţă din mijlocul camerei, ca un soare strălucitor şi rece şi inform, şi toate sferele cărţilor se aranjară în jurul lui după mărime”. [325]După ce bătrânul este ucis, seria crimelor din familie continuă. Mamona cel Tânăr îl omoară şi pe Vaucher, devenit tatăl vitreg al lui Tache, iar apoi vine rândul mamei eroului. O dată lichidată şi aceasta, Tache de catifea şi prietenii săi ştiu că ei sunt următorii pe listă.

323 Idem, p. 180
324 Idem, p. 172
325 Ştefan Agopian, op. cit., p. 174

Protagonistul, Lăpai şi Piticul se conduc după deviza *grăbeşte-te încet*. În jurul lor continuumul temporal se distorsionează. Timpul dintre căderea unei ceşti scăpate din mână şi momentul când atinge podeaua durează o eternitate. Durata se opreşte în loc „sau pur şi simplu nu există. „Această încetinire a curgerii timpului, exact atunci când aceasta ar fi trebuit să fie rapidă, e şi sursa celor mai multe efecte umoristice ale acestei cărţi subtile". De când este ridicat un picior în aer şi până este coborât poate trece o săptămână. Chiar şi diavolii sunt contaminaţi de această lene universală. Ei lâncezesc în loc să-şi ducă la bun sfârşit misiunile infernale: „Prin iarba de sub nud dormeau doi diavoli ucigaşi, horcăind alene şi paşnic. Lângă ei, părăsite pe o pânză albă, erau resturile unui prânz, ceea ce se mai putea vedea, o carafă răsturnată şi goală acum, oase descărnate şi albe aşezate într-o piramidă pitică, o bucată de pâine neagră cu urmele muşcăturilor pe ea şi pe pâine un sturz de iarnă, înfoindu-se şi ciugulind lacom şi neliniştit. Câteva muşte târzii îi bâzâiau pe cei doi şi chiar una mai proastă se aşeză pe figura de ceară a îngerului care atârna de o frânghie, şi cu limba scoasă, de o cracă subţiratică a unuia din pomi". E o scenă scoasă parcă din Rabelais. Agopian vrea să spună că aşteptând, totul pare insignifiant pe lângă zilele cât anotimpurile, pe lângă personajele care plutesc sau care încep o frază acum şi o termină peste un veac. Când totuşi se întâmplă ceva, un lucru cât

de mărunt, cum ar fi o bătaie în uşă sau trezirea din somn, el se amână, sau se întâmplă de mai multe ori. Plecaţi spre Bucureşti să i se alăture lui Tudor Vladimirescu, cei trei prieteni amintesc de cuplurile picareşti, în peregrinările lor de la un han la altul, în care stau cu lunile, dar dominant e sentimentul paralizant al inacţiunii, al unei stări contemplative, de febrilă aşteptare, deoarece ei ştiu că fie de merg, fie de stau, drumul rămâne acelaşi, nu are rost să se grăbească: „a fost o călătorie mai lungă decât ne-am fi închipuit că o să fie, tot stând şi vorbind şi chiar mergând”. Bineînţeles că vor ajunge în Capitală după uciderea lui Tudor.

„În finalul romanului, melancolicul Tache de catifea, îndreptând pistolul spre unul dintre răufăcători, «încet şi necontenit începu să apese pe trăgaci». O carte excepţională se rotunjeşte şi se încheie – fiindcă istoria însăşi s-a încheiat deja – înainte ca glonţul să pornească pe ţeavă.”[326]

Apărut în 1984, *Manualul întâmplărilor* este un roman în miniatură, structurat într-o succesiune de şase povestiri: *Moartea pentru patrie, Cumpătarea, Arta războiului, Poveştile Geografului, Crăciun cu Miloradovici* şi *Lazaret*. „Extrem de rafinate în descriere, de o concizie a relatării aproape neverosimilă, povestirile din *Manualul întâmplărilor* sunt îmbibate de estetism ca un burete de apă, însă unul întors în registru

326 Daniel Cristea-Enache, întâmplări de mâine, în Ziarul de duminică, 7 oct. 2011

parodic ori grotesc, din care se şi naşte viziunea parabolică”. Liantul unificator al acestui discurs epic discontinuu este dat de cele două personaje centrale: Marin Ioan (zis Ioan Geograful), dascăl la şcoala de la Colţia şi Armeanul Zadic (stranie asemănare de nume cu Zadig al lui Voltaire), care, aflăm din *Cumpătarea*, îşi încercase norocul în vreo 125 de meserii, iar acum ar vrea să se înroleze în oastea lui vodă Ipsilanti, ca să-i bată pe turci, „că o fi şi asta ceva”. Eroii se mişcă într-un spaţiu sumar: şanţul unui oraş despre care nu aflăm mai nimic (posibil Bucureştiul), un han, un lazaret, între primăvara lui 1807 şi iama lui 1808, cu rememorări ale unor evenimente petrecute la începutul secolului. Trebuie spus totuşi că evenimentele istorice rămân cu totul exterioare discursului fantasmagoric. Precizarea temporală atât de exactă de la început (ne aflăm în 17 aprilie 1807) devine rapid absurdă în contextul a ceea ce va urma.

Încă de la prima lectură, se remarcă faptul că micul roman aminteşte de autori şi proze scrise în epoci, stiluri şi spaţii culturale foarte diferite între ele, precum *Istoria ieroglifică* (Dimitrie Cantemir), *Alice's Adventures* în *Wonderland* (Lewis Caroll), *Maestrul şi Margareta* (Mihail Bulgakov), stilul digresiv al lui Lawrence Sterne din *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, *Biblia*, *Psaltirea lui Dosoftei*, scrierile filosofice şi esoterice şi chiar *Iliada* şi *Odiseea*.

Dacă luăm ca reper regulile pe care Todorov

le consideră obligatorii pentru literatura fantastică (*ezitarea cititorului între explicaţia naturală* şi *supranaturală*, respectiv *ezitarea personajelor între cele două tipuri de explicaţii*), observăm că ele se aplică în *Manualul întâmplărilor*: cititorul ezită să dea o explicaţie „întâmplărilor” care îi au ca protagonişti pe Armeanul Zadic şi Ioan Geograful (cuplu picaresc, aşa cum întâlnim şi în celelalte romane). Cititorul se poate întreba dacă acestea sunt *adevărate*/*reale* în sensul convenţiei ficţionale, ori sunt doar o proiecţie a „sufletelor” celor doi, care aşteaptă în Purgatoriu să treacă la starea angelică/demonică. Trebuie menţionat că, spre deosebire de celelalte romane (de exemplu *Tache de catifea*), în *Manual*... autorul nu îşi face simţită prezenţa (personajele nu se prezintă ca un produs la vedere al imaginaţiei autorului, prin urmare ceea ce N. Manolescu numeşte *epicul fals* nu se aplică întru totul în acest caz. Acest fapt reprezintă premiza „ezitării” cititorului între două explicaţii posibile: fie este real asediul hanului, la care Ioan Geograful şi Armeanul Zadic participă împreună cu păsăroiul Ulise (întâmplarea în sine încalcă regulile clasice ale „verosimilităţii”), fie este doar una dintre numeroasele poveşti ale Geografului, ajuns nu într-un lazaret, ci într-un stadiu al trecerii în moarte, prea ngelic, un purgatoriu.

Regula ezitării personajelor se aplică, la rândul său, deoarece nici protagoniştii nu îşi dau seama decât la sfârşit că ei nu mai sunt „vii” şi că

s-au transformat în îngeri: „Bre, să ştii că suntem morţi dacă ni se întâmplă toate astea şi nu ştim”, spune Armeanul Zadic în finalul romanului.

Se pot identifica în *Manualul întâmplărilor* şi câteva dintre *temele fantastice* enunţate de Todorov: *levitaţia, fiinţele supranaturale,* (dulăul Magog, Păsăroiul Ulise, Cacodemonul lui Cantemir, unterofiţerul Malfeior, diavolul Clauzevici, Stimfalidele – unele fiind, chiar prin numele lor, creaţii livreşti). Apare, mai ales, *tema ruperii limitelor dintre subiect şi obiect,* valabilă şi pentru celelalte romane. Pretutindeni în proza lui Agopian se observă o schimbare de substanţă de la subiect (actant, personaj) la obiect şi invers, deoarece fiinţele însufleţite se comportă ca nişte obiecte („…spuse trupul lui Ioan decapitat de întuneric…”), dar mai ales fenomenele şi obiectele se însufleţesc, căpătând paradoxale caracteristici ale unor fiinţe vii („prunii îşi scuturară rodul, vrură aceasta”; „…Constelaţia Casiopeea care tocmai se ivise nepăsătoare pe cer”; „Şi totul se făcu aidoma şi trist şi neţărmurit”).

Aceste situaţii se încadrează şi în regulă stabilită de Marino, referitoare la *suprapunerea sub toate formele şi pe toate planurile posibile* (subiect/ obiect, perceput//imaginat, spirit/materie, viu/inert, mai puţin normal/ anormal).[327]

Cu toate acestea, spre deosebire de

327 Cf. Adrian Marino, Dicţionar de idei literare, editura Eminescu, Bucureşti,1973

fantasticul „clasic” (adică admis de sensibilitatea culturală a perioadelor literare precedente), în care întâmplările, în „anormalitatea”/neverosimilitatea lor, decurg conform unei logici oculte, având deci o semnificaţie ascunsă, întrucât universul fantastic este guvernat de o forţă ocultă, cu un scop anume, în tipul de proză pe care îl propune Agopian situaţiile neverosimile par să nu se mai supună nici măcar fanteziei autorului, lăsând impresia că ele proliferează de la sine, în toate direcţiile, fără control auctorial. De aici şi abundenţa tipologiilor romaneşti oferite de critica literară (roman parabolic, oniric, baroc, poem în proză, roman metatextual etc.), sau abandonarea oricărei taxonomii: „Formula Agopian este inconfundabilă şi (trebuie mărturisit acest lucru) greu analizabilă” [328], mergând până la ideea că o posibilă soluţie o constituie o situare diacronică, dar şi una care să ţină cont de *tipuri de producere*, translatând modelul oferit de Eugen Negrici în *Sistematica poeziei*.

Punctul de plecare al strategiei narative îl constituie călătoria: Ioan Geograful visează utopic să ajungă în ţara plină de ceţuri a Engliterei. Drumul se transformă însă într-un război la care participă, în buna tradiţie a epopeilor şi fiinţe fabuloase, cum ar fi câinii moloşi, din corpul cărora, o dată ucişi, ies stimfalidele, mici zâne

328 Dan C. Mihăilescu, în România literară, nr.24, an 1986

pasionate de călătorii. Războiul e doar o imitaţie în stil parodic a luptelor medievale sau mitologice. În aceeaşi măsură, călătoria eroilor este transcendentă şi contingenţă, deoarece întâlnesc în hoinărelile lor atât îngerul (cu care pălăvrăgesc în *Arta războiului*), cât şi demonul întrupat în Clauzevici (*Crăciun cu Miloradovici*).

Manualul întâmplărilor este, în fond, un insectar de efecte miraculoase, de înfăţişări stranii ale realului, prezentate drept cele mai fireşti lucruri. Ceea ce le dă farmec este aparenta rigoare, cadrul geometric în care se desfăşoară. Astfel dulăul Magog este autorul, în tinereţe, al unei lucrări cu titlul *Continentia*; Păsăroiul Ulise ţine prizonieră într-un borcan o stimfalidă. Aceasta deschide un ochi, de îndată şi pe celălalt, „pereche la primul, apoi într-o doară se făcu toată numai un ochi, ca un felinar în noapte, luminându-le feţele obosite şi murdare şi ţepoase şi liniştite”; într-un zid se deschide o ureche mare şi curioasă, în care urinează, à la Rabelais, personajele; în *Lazaret* Geograful pluteşte angelic prin cameră „ca o pasăre lenevoasă şi tristă”. Naraţiunea curge fluent, în ciuda faptului că asimilează, în proporţii egale, elemente livreşti şi fantastice.

Romanul rămâne până la final la jumătatea drumului dintre realismul magic, altoit cu pure mlădiţe balcanice, şi manierismul devenit trăsătură dominantă a prozei agopiene.

În ultimul deceniu, cel mai arid, al epocii comuniste, Ştefan Agopian publică *Tobit* (1983) şi

Sara (1987), un diptic romanesc profund original în care îmbinarea nivelelor discursului şi alternanţa vocilor narative amintesc de postmodernism, deşi prin lumile paralele, iluzorii, descrise, autorul se apropie mai degrabă de modernism, unde lumile multiple ale discursului se integrează într-o concepţie unificată. Cadrul rămâne, ca şi în cărţile anterioare, acela al romanului istoric.

Evenimentele din *Tobit*, posterioare celor din *Sara*, se petrec în anii 1718 – 1719, într-o Oltenie aflată sub ocupaţie austriacă. Cititorul care speră la o reconstituire literară a unei epoci bine determinate va fi rapid dezamăgit, deoarece „nimeni nu mai poate distinge realitatea de închipuire, regimul oniric de cel real, atitudinile grave de cele comice, lirismul de ironie, maxima seriozitate de maxima băşcălie, întâmplarea de necesitate, istoria de ficţiune, romanul de metaroman, tonul dramatic de tonul burlesc."[329]

Autorul este interesat în special de polifonie, de artificiile narative, legate de tulburarea secvenţei temporale („timpul, mergerea lui înainte şi înapoi, se făcea în anul acela[...] altfel. Poate fi comparat cu bucla unei sfori prost întinse" [330]), de focalizare şi de vocea narativă. Descrierile sunt introduse întotdeauna sub o focalizare internă,

---

329 Eugen Negriei, Literatura română sub comunism, editura Fundaţiei PRO, Bucureşti, 2003, p. 357

330 Ştefan Agopian, Opere II, editura Polirom, Bucureşti, 2009, p. 227

decorurile tribulaţiilor lui Tobit fiind privite mereu din perspectiva protagonistului. Această modalitate de a eluda descrierea directă e concordantă cu ambiguizarea narativă practicată în întreg textul, Agopian evitând precizările privitoare la identitatea naratorului ori a personajelor. Romanul se desfăşoară de la un cap la altul sub semnul obsesiei eroilor că sunt manipulaţi de cineva de sus, că se află într-o carte. Semnalul îl dă chiar tatăl lui Tobit, „care credea că trăim într-o carte oricum scrisă de altcineva decât cel care o citeşte”. 481 Acesta citeşte, cum altfel, chiar *Cartea lui Tobit* şi-şi doreşte ca fiul său să urmeze întocmai textul biblic: „Pentru prima oară se remarcă în text apariţia unui scenariu mitic definitoriu pentru scriitor”. Despre aceste lucruri scrie şi Nicolae Manolescu, pentru care romanul e un exemplu de dublă manipulare: „*Tobit* conţine elemente evidente de metaroman. Există două tipuri de manipulare în Tobit. Cea dintâi se află în planul subiectiv (al diegezei) şi se referă la lipsa de sens a acţiunilor întreprinse de protagonişti…] A doua manipulare este de ordin literar şi trebuie căutată în planul «povestirii». Tatăl lui Tobit a murit convins că existenţa i se află scrisă în Carte. În Biblie, adică. Tobit, la rândul lui, ştie că trăieşte într-o poveste pe care o scrie el însuşi”. Ştiind că sunt creaţiile altcuiva, protagoniştii nu fac niciun efort vizibil de a-şi aranja existenţa după propria voinţă, ci unul evident de a o comunica prin intermediul limbajului: „Dacă e adevărat că

suntem într-o carte, aşa cum se aude, şi nu văd de ce n-am fi, nu trebuie să ne pese prea mult de tot ce o să se întâmple". Destinul lor e deja trasat. Interesul pentru motivaţia psihologică a faptelor sociale scade, caracterul devine un joc de iluzii, iar lumea din jur un mod de confruntare a rafinamentului unui gest cu cauza care i-a dat naştere. Nu este atunci de mirare că, în mijlocul unei scene tensionate, privind nişte cadavre, un personaj exclamă: „Ăştia par morţi, noi părem vii. Pot crede că ne aflăm încă într-o carte bună."[331]

Deoarece viitorul îi este deja trasat, Tobit pleacă de acasă acompaniat de îngerul Rafail, „scrofulos şi olog" [332], să repete ce a citit tatăl său în *Carte*. Scriitorul anticipează unele evenimente ce vor avea loc în *Sara*. Astfel Rafail spune „că vom face afaceri, vom câştiga bani din asta şi apoi vom peţi fecioara căreia i-au murit soţii, iubita diavolului, Sara" [333], sau: „În timp ce dormea, spuse, a visat-o şi el pe Sara, carnea ei albă şi rece ca o zăpadă luând forma unui pat îmbietor". Tobit îşi pierde un ochi în urma unei confruntări cu soldaţii austrieci, apoi se împrieteneşte cu chirurgul beţivan Heiler, cel care „de multă vreme trăieşte într-o lume de sticle pline şi goale". Împreună formează un cuplu picaresc amintind perechea Ioan Geograful – Armeanul Zadic din *Manualul întâmplărilor* sau trioul Tache – Lăpai –

331 Idem, p. 445

332 Idem, p. 240

333 Ştefan Agopian, op. cit., pp. 242-243

Piticul din *Tache de catifea*. „Tobit este târât de istorie, iar spiritul lui mult mai întreprinzător şi energic nu-l ajută câtuşi de puţin să preia o iniţiativă reală: este manipulat de forţe obscure, împins spre fapte al căror sens îi scapă finalmente lui însuşi. Protagonistul romanului rămâne un antierou, în pofida firii lui predispuse la acţiune şi staturii lui de uriaş, asemenea cavalerilor medievali.* Eroul este un amestec de reprezentări şi derivaţii tipologice iar comportamentul său fatalist poate stârni perplexitate. După maltratarea Uii de austrieci intră repede în graţiile ocupanţilor Olteniei, convinge că e un amestec de bizarerie comportamentală şi fidelitate mediocră (de subliniat episodul în care dă o petrecere stranie la Craiova, cu un dascăl citindu-le la nesfârşit invitaţilor înfometaţi dialogul lui Platon *Apărarea lui Socrate*, în vreme ce patru oameni aşezaţi în colţurile camerei repetă disperant, în cor, cuvintele „Dar să-l ascultăm acum pe Socrate!”[334]), ajunge baron-colonel, face rost de o miniarmată de mercenari, pleacă să-şi recapete moşia familiei, ocupată nu prea se ştie de cine, se plictiseşte, încetineşte voit acţiunea dar pare pentru alţii un perfect om de acţiune în serviciul stăpânirii, se răzgândeşte, apoi o ia din nou de la capăt, îndeplineşte totul ca la carte după care ţine să-şi deruteze supuşii, ţăranii considerându-l un boier nebun. „Tobit este o

---

334 Ştefan Agopian, op. cit., p. 317

jucărie de hârtie purtată de vântul capricios al aceleiaşi Istorii care, la rândul ei, e antrenată în jocul plictisit şi indiferent la consecinţe, al unui obscur şi atotputernic amator de acte gratuite."[335] în preajma lui Tobit mişună figuri scoase parcă din gravurile epocii, oameni care întruchipează în maniere diferite câteva din trăsăturile personajului principal, exagerându-le pitoresc: fidelitatea ca de câine, îmbinată cu o cruzime gratuită, dar şi cu un acut simţ patern, ducând la izolare şi autopedepsire (ţiganul Baico Avan), fidelitatea prin automatism, de natură militară (Nicola şi albanezii), viciul transformat în a doua natură (Heiler), calităţile de intrigant (cerşetorul Luca), nevoia fizică de acţiune în perfectă osmoză cu lungi momente de apatie (Stan cel Gros), servilismul din prostie, făcut însă cu bunătate (Alexandru), sadismul inconştient, demonic (Lemuel, Seol, Ţoar) şi nu în ultimul rând dublul angelic (Rafail).

Translatările din realitate în fantastic sau fabulos, deşi mai puţin numeroase decât în cărţile anterioare, surprind prin forţa de transfigurare a realului, prin prospeţimea viziunii. Ninsoarea care începe brusc în interiorul unei camere a devenit deja o marcă înregistrată Agopian, putând fi întâlnită în marea majoritate a romanelor sale: „În casă începu deodată să ningă cu fulgi mari şi leneşi, numai că tatăl meu opri cu un gest

---

335 Eugen Negriei, Literatura română sub comunism, editura Fundaţiei PRO, Bucureşti, 2003, p. 357

ninsoarea care nu avea ce căuta acolo, printre noi."[336] Ea este, dacă vreţi, echivalentul ploii din Macondo. Mult mai sugestive sunt scenele în care Tobit acţionează în afara oricărei logici a normalului. Când un ţânţar i se aşază pe frunte „Tobit se concentrează şi sângele se scurge din ţânţar înapoi în trupul lui, eşti un câine, spuse ţânţarul, mi-ai luat şi sângele pe care l-am supt din cei patru lăncieri condamnaţi la moarte [...]. Tobit se concentră iar şi ţânţarul fu supt cu totul în carnea lui, sunt un câine, aşa-i, spuse". [337]Altă dată, aflat împreună cu Heiler pe malul unui râu, eroul „întinde mâna deasupra apei şi din ea iese un câmp de forţe statice ca un tunel în aer şi prin tunelul acela apa începe să se ridice spre mâna lui, o atinge. O rază de soare străbate micul cilindru de apă, în el se văd agitându-se firişoare de nisip, un peşte cât o unghie pluteşte în mijlocul cilindrului, cu burta în sus". [338]Secvenţa aminteşte în chip izbitor de felul în care manipulau obiectele şi foloseau *forţa* personajele filmelor S.F. Încă o dată realul şi imaginarul coexistă în acelaşi timp şi spaţiu, reliefându-se reciproc, ca în momentul în care îngerul Rafail, cu „aripile ca nişte zmeie mari [...] scormonea cu unghia în zid şi scotea var şi mi-l dădea să-l beau amestecat cu apă". Văzând că tratamentul nu are efect, Rafail vine cu o soluţie pur marqueziană: îl pune pe Tobit să lingă

---

336 Ştefan Agopian, op. cit., p. 241

337 Idem, p. 244

338 Ştefan Agopian, op. cit., pp. 255-256

peretele, în vreme ce el îi va citi dintr-o carte.

„Totul se joacă pe pământ şi în propria închipuire, lumea de apoi fiind o formă a visului, o ficţune trăită prin experienţa esoterică. Fantezia e regimul autoritar al acestei proze.”[339]

Tobit rămâne un roman despre viziunea utopică a unui bărbat incapabil să se ridice deasupra condiţiei sale de personaj, deoarece toţi protagoniştii cărţii sunt conştienţi, în manieră postmodernă, că ei nu sunt defel construiţi din carne şi oase, ci imaginaţi de un creator.

Acţiunea din *Sara* (1987) se petrece în 1703, la Sibiu, şi acoperă vara, toamna şi iarna anului respectiv. Nu avem de-a face cu o desfăşurare narativă liniară. Ştefan Agopian se fereşte de soluţiile epice obişnuite şi de acele mecanisme care, o dată instalate în scrierea unui roman, îl fac să urmeze numai anumite trasee dinainte cunoscute. Prin urmare, pentru a anula funcţia predictivă a lecturii, el o atribuie pe aceasta chiar personajelor care, toate, îşi cunosc viitorul: „În curând, spuse F.lisabeta, în oraş va sosi un personaj nou, venit dintr-o altă carte.

— Ştiu, spuse Spurck, îl vom aştepta”. Cititorul nu are ce ghici după acumularea faptelor expuse, conform algoritmului unui roman tradiţional. Căci totul este deja ştiut, anticipat şi marcat în detaliu de către umanitatea diversă din

---

339 Radu G. Ţeposu, Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă, editura Cartea Românească, Bucureşti, 2006, p.222

Sara. Revelaţiile furnizate de un autor omniscient sunt inutile. Naraţiunea nu mai înfăţişează, ea se scrie, se reflectă pe sine şi se iubeşte pe sine, într-un act de narcisism livresc. „Personajele, relaţiile dintre ele fiinţează pentru a putea oferi pretextul şi componentele unor tablouri de o plasticitate uluitoare."[340]

În Sibiul începutului de secol XVIII au loc diverse conflicte politice pornind de la interesele fiecărui personaj în parte. Aici există tensiuni între saşi şi celelalte naţionalităţi, românii, maghiarii. E o nobilime iubitoare de viaţă, care se scaldă în bani, în mâncare, bere şi în mici întâmplări politice, financiare, pasionale sau perverse. Cu toate acestea „adevăratele raţiuni ale conflictelor rămân în planul secund: fie sunt omise intenţionat, fie sunt doar lăsate să transpară prin vălul înşelător de aparenţe aruncat peste evenimente şi oameni". [341]în mijlocul ghemului de intrigi din Sibiu poposeşte Tobit, ca să încaseze o datorie pe care doctorul Israel Hiibner o avea faţă de tatăl său. Tobit se va alege până la urmă cu Sara. Din galeria de personaje memorabile ale romanului se mai desprind, în afară de cele menţionate anterior, baronul Casimir Spurck, gemenele Clara şi Gertruda Barberini, îngerul Rafail, „scos parcă din

340 Eugen Negriei, Literatura română sub comunism, editura Fundaţiei PRO, Bucureşti, 2003, p. 363

341 Nicolae Manolescu, Istoria critică a literaturii române, editura Paralela 45, Bucureşti, 2008, p. 1359

poveştile lui Creangă sau din Márquez” [342], ratsherren-ul Gross, precum şi copilul Simon Talaba. Undeva în fundal, niciodată prezentate direct, se petrec crime, trădări, mici răsturnări de situaţie, întâlniri brutale.

Paginile sunt pline de intervenţii auctoriale directe. Naratorul îşi manevrează eroii după bunul plac. Un exemplu perfect este Spurck, un bărbat obsedat de Sara, posesor al unui tablou ce o înfăţişează pe fată goală, tablou pe care îl admiră, aşezat pe scaun, dezbrăcat, în fiecare zi. Despre baron ni se spune mai întâi că era un cocoşat, fiul unui negustor de mirodenii, ce şi-a cumpărat titlul şi care trăia tăind lingourile de aur din posesie. După ce firul acesta narativ este dezvoltat, în pasajul următor vocea auctorială se face simţită, dezminţind această fabulaţie autonomă, în stilul lui José Saramago şi răsturnând situaţia: „Glumim!: Baronul Spurck e ultimul baron dintr-un şir lung de baroni, înnobilaţi încă de pe vremea lui Mathias şi [...]nu are nicio legătură cu piperul sau cu vreo altă mirodenie” şi nu e cocoşat, ci poartă, uneori, o cocoaşă falsă. Sau: „Tobit, cel din ziua sfântului Gallus, sâmbătă, 13 octombrie [de remarcat că multe din episoadele cărţii se petrec în zilele de 13 ale diferitelor luni] adică şi cel de acum, din ziua de 31 august 1982, când ne gândim la el”. Alteori acelaşi narator declară că ştie mai puţin decât eroii săi: „De undeva, din păienjeniş,

342 Eugen Negriei, op. cit., p. 360

Tobit spuse: Nu ştim ce a spus.”[343]

Un punct de plecare biblic acoperă un strat fantastic care înveleşte un strat oniric, în care se înfăşoară pelicula transparentă a întâlnirilor şi dialogurilor dintre personaje. Prin toate aceste straturi, uneori distanţate şi devenite vizibile, însă de cele mai multe ori suprapuse, *Sara* îşi multiplică substanţa narativă. Densităţii acesteia i se opune o mişcare în sens contrar: dematerializarea realului ficţional, intruziunea directă a fantasticului şi înscrierea unor personaje centrale (Sara, copilul Simon Talaba) în categoria eroilor fabuloşi.

„Ocupaţia de căpetenie e statul” se5, la care am putea adăuga privitul şi mâncatul. Consilierul Gross, baronul Spurck, Elisabeta Harteneck, Clara Barberini şi alte personaje simt o voluptate deosebită din a sta pe un scaun, dezbrăcaţi şi a privi în gol sau în oglindă, fără să facă nimic, lăsând timpul să se scurgă lent pe lângă ei şi chiar *prin* ei: „se scula la ora şase dimineaţa, se dezbrăca în pielea goală şi [...] se ducea într-o cameră în care singura mobilă era un scaun fără spătar şi se aşeza pe scaun. [...] Până la ora nouă, adică timp de trei ore, privea zidul din faţa lui, părăsit de orice gând sau, dacă vreţi, părăsit de viaţă şi aşteptând” [344]; „se apropie liniştită de o măsuţă vopsită în roşu [...]. Ne-o putem închipui complet goală dacă nu ţinem cont de vălul [...]

343 Idem, p. 20

344 Ştefan Agopian, op. cit., p. 48

verzui, care îi acoperă umerii [...]. O oglindă mică, cu ramă de argint aurit şi încrustată cu rubine este undeva în dreapta ei. [...] Chipul ei se reflectă în oglindă, dar nu văzu asta, continuă să privească în faţa ei, şi fără să aştepte ceva" [345]; „Elisabeta Harteneck [...] stă aşezată într-un fotoliu şi pare că priveşte în gol şi aşteaptă" [346]; „aşezat în partea cealaltă a mesei, doctorul Hiibner privea în gol, blajin şi nemişcat, doar o uşoară palpitaţie a pieptului te putea face să crezi că el respiră."[347] „Ca într-un atelier unde se iniţiază viitorii artişti, scenele se reiau cu aproape aceleaşi persoane la fel poziţionate, dar la ore diferite, pentru ca lumina să cadă altfel". Ştefan Agopian construieşte cu minuţiozitate mici scene domestice, un fel de tablouri de interior flamande, cu naturi aproape moarte şi oameni abulici, aşteptând indolenţi să se întâmple ceea ce ei ştiu deja că va urma. Aproape în fiecare pagină verbul *a privi* se repetă de câteva ori. Înainte de a auzi vocea personajului, de a-i înţelege gesturile, de a pătrunde în intimitatea gândurilor sale, avem privirea. Ochiul este cel care stabileşte contactul esenţial cu universul şi regula aceasta se aplică întocmai şi ficţiunii. El ştie totul: cum va evolua personajul, ce destin îl aşteaptă. Ochiul este instrumentul autorităţii auctoriale. Am putea spune că fantasticul provine din specularea

---

345 Idem, p. 25

346 Idem, p. 69

3478 09 Idem, p. 77

unghiului de vedere. Nenumăratele secvenţe ce descriu cu acribie îngurgitarea mâncărurilor şi a băuturilor au ceva involuntar animalic. Gurile se umplu de salivă la vederea hranei aburinde sau a fructelor proaspete, fire subţiri se preling pe bărbii după consum, o şuviţă de grăsime porneşte din orificiul bucal şi se arată lumii înconjurătoare, ca un semn concret al realului. Berea bună şi băută în cantităţi impresionante e acompaniată de râgâieli ce par normale în această lume, iar o bucată de carne de porc lasă chiar şi pe bărbia translucidei Sara o şuviţă de banală grăsime: „Aceste episoade sunt prea numeroase ca să nu aibă nicio semnificaţie. Apare destul de limpede la un moment dat că autorul descrie – cu o voluptate din care nu lipseşte greaţa – o lume lipsită de transcendenţă, plină de pofte, abulică, anxioasă şi chiar puţintel morbidă, care stă sub semnul materialităţii, al cărnii, al stomacului”. Se ajunge până acolo încât cele mai obişnuite ocupaţii domestice capătă o aură infernală. Agopian „simte enorm şi vede monstruos”.

Episoadele dedicate savurării solidelor sau lichidelor devin, subit, înfricoşătoare, prin percepţiile amplificate ale personajelor, introducând uneori cititorul, pe nesimţite, în suprareal. Ioan Sachs de Harteneck, comite al naţiunii, doctor în teologie şi jude regal al oraşului Sibiu, vede, cu încetinitorul, cum pieliţa unei vişine plesneşte, scoţând la iveală carnea însângerată a fructului: „câteva scame albe se

zbătură prin aer ca nişte cili şi orbecăind prin lumină şi umbră, le văzu şi o greaţă nespusă îl cuprinse, galbenul şi frica legii în care nu mai credea de mult”. [348]Când consilierul

Gross îşi mănâncă terciul „un firişor de salivă începu să i se scurgă din colţul gurii, părea că un păianjen minuscul se joacă, bălăbănindu-se, prin aerul din apropierea consilierului. [...] Limba lui albicioasă şi subţire se agită cu un plescăit prin aer. Firul de salivă se lungi şi mai mult, apoi, adunându-se brusc într-o picătură limpede, poposi pe reverul hainei”. [349]Spurck are obiceiuri greţoase: „baronul se scărpină în fund şi între coapse, îşi mirosi plictisit degetele: porunci să se aducă un hârdău şi apă”. Peste apa din ciubărul unde se spală micul Simon Talaba plutesc clăbuci şi jeg, iar „jegul poate fi asemuit cu nişte pete de mucegai, clăbucii sunt albi şi din când în când pocnesc, împroşcând cu stropi fini duşumeaua”. Avem de-a face la Agopian cu un fel de senzualitate bolnavă a descrierilor, care alunecă imperceptibil spre ireal: „Ochii consilierului secretară un venin apos şi prea puţin ucigător care se răspândi prin cameră. Aerul se făcu galben şi răcoarea unui beci închipuit şi mucegăios le mângâie pielea”. Faptul că scriitorul nu foloseşte la întâmplare aceste amănunte şi că ele nu sunt simple detalii lipsite de substanţă reiese perfect din compararea scenelor de la

348 Ştefan Agopian, op. cit., p. 38
349 Idem, p. 42

începutul şi sfârşitul romanului, în care doctorul Hiibner e gazda unor vizitatori aparţinând mărimilor oraşului. În primele pagini musafirii sunt Ioan Sachs de Harteneck şi primarul Weber. Prânzul servit este rafinat şi graţios ca un menuet. Felurile de mâncare şi băuturile apar şi dispar gradat, cu moderaţie, iar stomacurile pline ale comesenilor ceremonioşi sunt calmate, cu îndemânare de magician, prin alcooluri bine plasate. Vizita a doua, din finalul cărţii, este exact inversul celeilalte. Acum totul e monstruos, absurd, grotesc. La Hiibner vin învingătorii din sângeroasa luptă politică, Koork Greii şi Eberhard Kinder. Suntem la 13 zile de când Harteneck a murit. Berea, adusă de o servitoare „grăsană [...], leneşă şi murdară” [350], curge dintr-un butoi pe covorul din cabinetul doctorului, făcând o băltoacă în dreptul pupitrului. După ce distruge cu picioarele astrolabul lui Hiibner, Kinder închină cana cu bere „pentru moartea ăstora!” [351], proferează injurii acompaniate de ameninţări la adresa tuturor şi se îmbată rapid. Dubiosul Greii, icnind, varsă tot ce băuse, după care, luând cana de jos, din băltoaca de bere, o umple din nou şi închină la rândul său, spunând: „Tot ce a fost a fost o minciună! Nu cred în viitor fiindcă el va fi la fel. Îmi dau seama că nu mai cred în nimic”. Şi, zbierând, răstoarnă scârbos berea pe covor: „Iată burta mea!” în spatele grobianismului scenei

350 Idem, pp. 199-200
351I dem, p. 202

există câteva trimiteri, mai mult sau mai puţin voalate, la realităţile epocii şi la modul cum comuniştii au pus mâna pe putere şi cum s-au folosit de ea. Astfel când Hiibner se arată neîncrezător în putinţa celor doi de a schimba lumea, Kinder urlă: „Am înhăţat-o [lumea] şi o vom face aşa cum vrem noi”. Tot el privind astrolabul pe care îl sfărâmase spune profetic: „Iată cum o să arate cerul şi lumea voastră. Şi în acest cer şi în această lume o să trăiţi”. [352]

Insistenţa scriitorului în a prezenta oraşul şi oamenii într-o manieră cât mai precisă nu are ca scop oferirea vreunei credibilităţi sau consistenţe realiste, ci serveşte ca fundal stratului fantastic al romanului. „Agopian se află, în fond, mai tot timpul în interregn, acolo unde fantasticul se îngână cu realul. [...] e fantastic cu naturaleţe, [...] inventând mereu, fără vreo intenţie sesizabilă, combinaţii năstruşnice în chiar clipa în care scrie”. [353]Fiecare lucru şi fiecare sentiment au aromă, densitate sau culoare într-o lume halucinantă în care visul şi magia acoperă ca o ceaţă deasă realitatea. Existenţele sunt legate între ele prin fire nevăzute, înnodate ici şi colo. Oamenii pot să zboare, timpul este reversibil, limitele dintre real şi fantastic sunt invizibile.

Trecerea de la concretul istoric la pasajele onirice şi la obiectivarea gratuită a fanteziei se

---

352 Idem, p. 201

353 Eugen Negriei, Literatura română sub comunism, editura Fundaţiei PRO, Bucureşti, 2003, p. 360

face firesc, fără ostentaţie. Episoadele supranaturale decurg normal, demonstrând apartenenţa scriitorului la realismul magic. Astfel bătrânul consilier Gross se priveşte într-o oglindă care îl arată mai tânăr, iar un demon, „doritor de discuţii savante” [354], apare lângă el şi îl fardează! Tobit are viziunea apocaliptică a sinuciderii lui Spurck, din creierul căruia, „ca o burtă încăpătoare” [355], iese o progenitură umedă ce îşi sărută tatăl: „Un fir de salivă ca un fir de păianjen s-a întins prin aer atunci când, dezlipindu-se de tatăl lui, a început să se depărteze şi să crească”. [356]Gross îşi pierde viaţa grotesc: în timp ce din el ţâşnesc şuvoaie de terci amestecat cu sânge, consilierul se priveşte curios în oglindă, apoi îşi leagă singur bărbia, aşa cum se procedează cu morţii, vrea să-şi strige sluga, dar nu mai poate din cauza gurii legate, se uită obsesiv în oglindă „şi acum arăta bine, ca un adevărat mort de trei zile”. [357]Liniştit, se întinde pe pat, închide ochii şi aşteaptă sfârşitul. Spurck, dezbrăcat de haine, se suie pe un scaun, îşi pune laţul la gât să se omoare şi priveşte tabloul de pe perete, din care Sara, „surâzând, goală şi cu ochii goi [...] spuse: – Eşti bine venit, Spurck!”[358]

Sara porneşte, în fond, de la *Cartea lui Tobit*,

---

354 Ştefan Agopian, op. cit., p. 41
355 Idem, p. 66
356 Idem, p. 67
357 Idem, p. 180
358 Idem, p. 191

o scriere biblică apocrifă în care Tobias, fiul lui Tobit, este trimis de tatăl său să recupereze o sumă de bani pe care Tobit o depozitase cu ceva vreme înainte în Media. Ajutat de îngerul Rafail el o ia în căsătorie pe Sara, fata lui Raguel şi a Ednei, aflată sub influenţa demonului senzualităţii Asmodeu. Cu excepţia faptului că Tobias poartă în roman numele tatălui său, restul personajelor apar întocmai la Agopian. Cu toate acestea autorul „ne va ţine tot timpul în acea stare de indecizie binecunoscută cititorului de literatură fantastică şi nu va cădea, ispitit de demonul îngăduitor al literaturii mediocre, în eroarea de a adopta spre ilustrare datele unui mit sau ale unei mari poveşti”. Tipic literaturii fantastice unele lucruri, şi nu puţine, vor rămâne neclarificate.

Pentru Simon Talaba, băiatul în vârstă de nouă ani, crescut de văduva Koch şi dat apoi în grija doctorului Israel Hiibner, întâlnirea cu Sara constituie o perioadă de iniţiere. Există indicii în roman care pot duce la ipoteza că toate evenimentele cărţii sunt doar un vis al minţii lui Simon. Elisabeta îi spune lui Gross: „Ochii unui copil ne privesc din somn, el doarme şi ne visează pe noi întocmai aşa cum suntem”. [359]De asemenea baronul Spurck îi mărturiseşte văduvei Koch: „tot ceea ce se întâmplă acum, se întâmplă în capul lui Simon. El îşi aminteşte despre noi şi de aia noi respirăm şi aşteptăm”. În plus lui Simon i se arată

---

359 Ştefan Agopian, op. cit., p. 75

Sara, la trei zile după ce fata murise. Tot el e singurul, în afară de Tobit, care îl poate vedea pe îngerul Rafail. Simon Talaba „trăieşte într-un vis perpetuu unde şi visul e visat într-un vis”. Băiatul învaţă ce este alchimia în laboratorul lui Hiibner şi îşi vede tatăl într-un vas pus pe foc în care „bolborosea un lichid rău mirositor”. Are viziuni ale viitorului, iar Sara îl atenţionează să nu spună nimănui ceea ce vede, explicându-i că „lumea este ca o oglindă, iar eu te-am aşezat pentru o vreme în faţa ei”. Tânjind după un prieten, Simon se va apropia de Theopomp, motanul vorbitor al Sarei (legătura cu *Părerile despre viaţă ale motanului Murr* de E.T.A. Hoffmann este mai mult decât evidentă). Împreună cu motanul, Simon desenează un cerc magic, în care scrie cifre şi litere dictate de Theopomp: „Nu prea acordam încredere acestor însemne, cifre şi litere, Sefirath după cum le numea Theopomp. Cercul era împărţit încă de la început în trei spaţii «regiunea supremă a spaţiilor şi a revelaţiei divine»: coroana, raţiunea şi concepţia, celelalte trei următoare, iubirea, puterea şi frumuseţea împărţeau din nou cercul, iar pentru a obţine cele 10 sefirath apăreau ultimele patru potenţe: soliditatea, splendoarea, cauza primară şi împărăţia. Toate acestea reprezentau puntea dintre creator şi creaţie. l căutam pe cel care rătăceşte din trup în trup: ghilgul-ul”. Construcţia aceasta alchimică este importantă deoarece la sfârşitul romanului în cercul magic din care pâlpâie limbi de foc şi care

pare un fel de poartă spre infern, păşeşte Sara, sau o proiecţie a ei, dispărând pentru totdeauna. Simon Talaba ar putea fi, oarecum, legătura dintre Sara şi Tobit, „progenitura" lor, nenăscută încă, dar totuşi vie, asemenea rezultatului unui proces alchimic. Într-o superbă secvenţă suprarealistă băiatul o vede pe Sara goală, „cu sânii sumeţindu-se". Se apleacă şi îi priveşte pântecul, văzându-se pe sine în interior ca un homuncul: „Ea se făcu atunci uriaşă şi pântecul ei se făcu uriaş, acoperi lumea. Mă zbăteam înăuntrul ei şi o apă călduţă şi foşnitoare ca o mângâiere mă învălui, adormitoare şi lipsită de orice înţeles. Nu mai ştiam nimic, simţeam însă un lichid vâscos acoperindu-mă, înălţându-se spre buzele mele". Când „misiunea" lui s-a încheiat, când Tobit a plecat, iar Sara nu mai este, Simon părăseşte Sibiul întovărăşit de adevăratul său tată, Ioan Talaba.

Sara e impresionantă atât prin prezenţă, cât şi prin absenţă, atât prin existenţa reală, cât şi prin pseudorealităţile în care pluteşte. Sara are chiar capacitatea de a călători în timp şi de a alterna perioadele de viaţă cu cele de moarte, astfel încât cei din jurul său ajung să se întrebe dacă mai trăieşte. Percepe realitatea în multe straturi şi substraturi, uneori cu o cruzime care îi sporeşte şi mai mult drăgălăşenia. Portretul fetei din primele pagini ale romanului „sugerează vitrificarea celulelor şi descinderea acesteia din altă lume. [El] conţine in nuce substanţa cărţii, precum şi modul de naştere, prin ambiguizare

stilistică şi echivoc, a poeziei ei”. [360]Agopian oferă numeroase indicii în legătură cu natura neumană, ca de construct sau de fiinţă reîncarnată a Sarei: „Are o ţinută dreaptă, uşor rigidă, e totuşi o oarecare moliciune abia ghicită în arcuirea gâtului şi, şi mai multă în privirea ei, din care parcă lipseşte ceva. Ochii ei rotunzi şi negri par lipsiţi de ceva foarte important, par negri din lipsă de culoare, iar nu din cauza prea multor culori amestecate şi care, în umbră sau poate în amurg, să ţi se pară negri, ei fiind peste zi, în alte împrejurări şi stări, de la catifelatul căprui amestecat cu galben şi puţin verde, până la un căprui închis şi umed, dar totuşi cald, în ciuda umezelii. Irisul, în totalitatea lui, pare o deschizătură spre interiorul acestei femei, e ca şi cum te-ai uita prin nişte orificii de mărimea unui bănuţ spre un hău noptatec şi prin orificiile alea lumina este absorbită ca o apă, prăvălindu-se aproape, făcându-te să te înfiori şi poate să te întrebi ce ar putea fi şi altceva dincolo de acest vid luminos, în hău. Şi totuşi, moliciunea despre care am vorbit mai înainte nu te poate face să nu te gândeşti, şi la asta contribuie în primul rând aspectul ca de ghips bine lustruit, mai bine spus de alabastru, acel ghips străbătut de firişoare transparente, al feţei ei, să nu te gândeşti spun, la o oarecare mortificare a cărnii, dar mai ales a pieliţei fine, care acoperă carnea feţei, o pieliţă

360 Eugen Negriei, op. cit., p. 365

întinsă până la transparenţă, dar fără să lase impresia efortului, ceva foarte fin şi foarte întins, aproape o stare naturală a transparentului organic, o vitrificare a celulei, dar mai ales a lichidului osmotic cuprins în ea, nicio pulsaţie, nimic care să sugereze vreo clipă efortul învierii unei structuri anorganice, dar ştiind, simţind asta, că sub toate aceste aparenţe, sub ele nu se poate să nu se ascundă pulsaţia neliniştită a sângelui şi a adevăratei că-mi şi că aparenţele nu fac decât să ascundă încă o dată ceea ce este cel mai important în noi: sufletul". [361]Puţin mai încolo scriitorul insistă, vorbind de „figura fără viaţă a Sarei" [362]care se proiecta pe o faţă de masă „ca pe un ecran catafaltic" M1, în vreme ce ea îi declară lui Hiibner: „Sunt invenţia ta". [363]în interiorul romanului există o nuvelă, intitulată *Sara în grajd*, un amestec surprinzător de proză suprarealistă şi onirică, în care este descrisă viaţa eroinei până la vârsta de cinci ani. Fata s-a născut în 1675, fiind singura fiică din cei patru copii ai lui don Raguel de Malea şi ai doñei Edna, încă de mică e suspectată de legături cu diavolul: „Cred că are pe dracu' în ea!" [364], spune chiar bunica ei. Are un comportament sălbatic, nesupunându-se regulilor casei, iar servitorii se tem de ea. Fiindcă se crede că e posedată, va fi biciuită. După ce casa

---

361 Ştefan Agopian, op. cit., pp. 6-7
362 Idem, p. 33
363 Idem, p. 33
364 Ştefan Agopian, op. cit., p. 114

părinţilor arde, Sara dispare, reapărând peste ani, alături de doctorul Israel Hiibner în Sibiu. Lumea o consideră în continuare o natură demonică: Roza Laurentius o face pe fată „curvă şi vrăjitoare” într-o discuţie cu văduva Koch. Capacităţile supraumane ale Sarei ies la iveală în câteva episoade curat marqueziene. Ea poate să prevadă viitorul: „Voi avea un copil cu Tobit şi tu vei lua copilul şi îl vei creşte. Îl vei boteza Ioan ca pe tatăl lui fiindcă va fi băiat” M5; pluteşte prin aer; e iniţiată în experimentele alchimice ale tatălui ei adoptiv (sau, mai degrabă, ale creatorului ei); are o grădină secretă pe care o vizitează şi Simon, grădină locuită de spiriduşi zburători, al căror şef e un anume don Galceran de Torres; este posesoarea motanului leneş şi cinic Theopomp, care la rândul său zboară şi poartă conversaţii ca în Bulgakov cu baronul spânzurat Spurck: „Un motan, spuse Theopomp, chiar vorbitor fiind el, nu-şi poate bate joc de un baron atârnat de o frânghie şi cu limba fluturându-i prin aer.”[365]

Singura fiinţă de care se îndrăgosteşte Sara este Tobit, lucru pe care îl ştie dinainte de a-l cunoaşte pe bărbat: „Tobit va veni în casa ta şi eu mă voi îndrăgosti de el”. [366]Totul este scris, totul este ştiut. În iubire fata se arată la fel de nepământeană ca şi în viaţa de zi cu zi. După ce face dragoste cu Tobit într-un grajd, Sara-transformă lumina în întuneric. Un ţap (simbol al

365 Idem, p. 173
366 Idem, p. 32

diavolului, poate acel Asmodeu din textul biblic) îi surprinde înlănţuiţi iar ea îi porunceşte lui Tobit să-l omoare. Sângele animalului ucis ritualic se scurge peste ei ca o reprezentare hieratică a pierderii virginităţii. După aceasta îndrăgostiţii pleacă împreună, plutind „între cer şi pământ."[367]

Soarta fetei rămâne incertă. Agopian lasă intenţionat finalul neclar. Unele personaje cred că nu a murit, iar altele, apropiate Sarei (Simon Talaba, Theopomp), ştiu că e moartă. În ultima ei apariţie în carte ea intră în cercul magic desenat de Simon, topindu-se pentru totdeauna, aşa cum ni se sugerează, în infernul din care Israel Hiibner o readusese anterior la viaţă. Acest final, pe lângă rolul său de a scoate personajele din scenă întocmai ca într-o piesă de teatru, subliniază încă o dată fantasticul de o natură extrem de aparte care poartă amprenta romanelor lui Agopian.

11. Mircea Cărtărescu. Nostalgia paradisului pierdut

Debutul lui Mircea Cărtărescu de la începutul deceniului 8 al secolului XX, mai întâi ca poet, este strâns legat de generaţia tinerilor scriitori care se afirmă în această perioadă, generaţie care se va constitui poate în modul cel mai coerent ca grupare literară, afiliată în plan artistic postmodernismului, pe care îl va susţine pe teren românesc atât prin creaţia literară, cât şi prin eforturile teoretice, de conceptualizare.

---

367 Ştefan Agopian, op. cit., p. 143

Demersul acestei generaţii literare, deşi intens dezbătut în opinii pro şi contra, a devenit de necontestat: „Cea mai mare izbândă a partizanilor lui a fost aceea de a legitima existenţa unui postmodernism autohton (în plin naţional-comunism!!!) şi de a-l asocia numai iniţiativelor artistice ale grupului (sic!). În disputele interminabile din jurul postmodernismuluitermen controversat, insuficient conceptualizat (mai curând de neconceptualizat) – s-au lăsat atraşi numeroşi intelectuali din toate generaţiile.”Alimentată, printre altele, şi de mişcări de tip *underground* venite mai ales din aria culturală anglo-saxonă, apetenţa grupării optzeciştilor pentru postmodernism a fost întâmpinată cu o mare simpatie mai ales în rândul tinerilor, pentru noutatea pe care o aducea, dar şi pentru implicita, dar incontestabila atitudine subversivă: „[generaţia] a profitat din plin de simpatia criticilor şi de puterea uriaşă a criticii în vremea regimului ceauşist; şi-a creat un curent de opinie favorabil în mediul care transmite şi perpetuează valori – cel al studenţilor şi al tinerilor absolvenţi; a lăsat să se înţeleagă faptul că reprezintă în chip excesiv noul, iar după ce postmodernismul a devenit un fel de temă obligatorie a intelectualităţii române obsedate de mondializare, că e chiar întruparea lui.”[368]

Instituţional, activitatea grupării a fost strâns

368 Eugen Negriei, op. cit., p. 404

legată mai întâi de validarea sa în cadrul Cenaclului de Luni.

Prima şedinţă a Cenaclului de Luni s-a ţinut pe 3 martie 1977. El a luat fiinţă la iniţiativa tinerilor din primul an al Facultăţii de Litere din Bucureşti Călin Cristea şi Ion Stratan. Lor li s-au adăugat ulterior Mircea Cărtărescu, Ion Bogdan Lefter, Florin Iaru, Mariana Marin, Ion Mureşan, Mircea Nedelciu, Gheorghe Crăciun sau Cristian Teodorescu. Până în toamna anului 1978 şedinţele se ţineau în serile de joi pentru ca mai apoi să se mute lunea, de unde şi denumirea ulterioară de Cenaclul de Luni.

V

Îndrumătorul acestui cenaclu era cunoscutul critic Nicolae Manolescu.

În cadrul întâlnirilor participanţii îşi manifestau refuzul împotriva modelului proletcultist, promovând triumful imaginaţiei. Toate acestea au fost posibile datorită faptului că optzeciştii au fost beneficiarii scurtei epoci de relativ „dezgheţ" din anii 1965 – 1971, dar şi a faptului că atunci au apărut la noi traduceri importante din literatura occidentală. Nicolae Manolescu, afirmă noutatea şi importanţa pe care a adus-o adunarea tinerilor: „cenaclul a fost un laborator important pentru experimentarea paradigmei postmoderne"[369]

Deşi desfiinţat în cele din urmă în 1983 ca

369 Nicolae Manolescu, Literatura română postbelică. Poezia, editura Aula, Braşov, 2001, p. 12

urmare a presiunilor politice, Cenaclul de Luni a însemnat promovarea unui nou stil, a unor noi idei eliberate de tot ceea ce însemna dogmatism sau prelucrare după metode dejacunoscute şi exploatate. Influenţele europene rămâneau valabile, dar pe primul plan era pusă literatura americană de care tinerii scriitori erau foarte încântaţi, preluând diverse metode din teoriile postmoderniste.

Debutul ca prozator al lui Mircea Cărtărescu – după succesul înregistrat ca poet – s-a produs într-un volum colectiv, apreciat fără reţineri de Nicolae Manolescu: „Din cu totul altă tradiţie vin prozele lui George Cuşnarencu şi Mircea Cărtărescu. Amândoi lucrează cu parabole sau cu simboluri discrete. *După-amiaza lui Proteus V.* Şi *Corabia Gladiatorilor* ale celui dintâi sunt scrise cu mâna sigură a unui prozator foarte dotat. [...] *Păianjenii de pământ* a lui Mircea Cărtărescu urmează aproximativ acelaşi curs. Subtilitatea introducerii simbolului într-o naraţiune realist-psihologică este principala însuşire a nuvelei. Nota intelectuală este frapantă, ca şi în poezia autorului, imprimând prozei o mare altitudine speculativă. Finalul nuvelei, relatând aparent o simplă întâmplare (brutală, dezgustătoare), o ridică apoi la privirea capabilă să-i integreze sensurile ascunse şi să o transforme în parabola condiţiei unei umanităţi periclitate."[370]

370 Nicolae Manolescu, op. cit., pp. 314-315

Apariţia volumului de nuvele fantastice *Visul*, în ultimul an de dictatură comunistă din România, este o dovadă de maturitate artistică a lui Mircea Cărtărescu, prin care autorul îşi reunifică experienţa poeziei cu cea a prozei: [*Visul*] „conţine numeroase secvenţe poematice, tot aşa cum în cărţile de poezie te întâmpină adesea o descriptivitate delirantă şi nu mai puţin o narativitate subtil-ironică.”în acest tip de descriptivitate delirantă se regăseşte, de fapt, în mare măsură, nucleul fantastic al prozelor lui Mircea Cărtărescu. Ele reprezintă şi acumularea unor experienţe livreşti dintre cele mai diverse, de la scriitorii postmoderni care îi stau ca model, până la romanticii a căror moştenire nepreţuită o recuperează artistic.

Nuvelele volumului *Visul* vor fi republicate ulterior şi li se vor adăuga alte povestiri neincluse iniţial: „Volumul *Visul*, apărut în 1989, cuprinde, sub titlul *Nostalgia*, un grupaj de trei povestiri excepţionale: *Jocul*, *Gemenii* şi REM. Într-un Epilog (inutil) se mai află un text SF de serie mare, intitulat *Organistul*.”[371]

În *Jocul* (retipărit ulterior cu titlul *Mendebilul*) un profesor anonim, fiind personaj central, dar şi narator, încearcă să facă „anamneza” unui vis, fapt care îi provoacă redescoperirea unei perioade uitate din copilăria sa. În construcţia textului se observă mai întâi

371 Eugen Negriei, Literatura română sub comunism, editura Fundaţiei PRO, Bucureşti,2003, p. 367

crearea unui cadru realist. În plan simbolic, mişcarea este regresivă, de restabilire a originilor uitate ale personalităţii (*le mythe de l'eternel ritour* de care vorbea Eliade, transpus în plan individual), încercare marcată de regăsirea celei mai vechi amintiri a personajului-narator, ea însăşi ambiguă, misterioasă, cu reverberaţii fantastice, folosită pentru a pregăti intrarea propriu-zisă în fantastic a naraţiunii: „Acolo am dat drumul clopoţelului în apă şi, deşi am tot pipăit cu mânuţele pe fundul băltoacei, care nu era mai adâncă de câţiva centimetri, nu am reuşit să-l găsesc."[372]

Fabricarea fantasticului presupune o dublă mişcare a organizării narative:

1. o mişcare centrifugă, aşa cum întâlnim şi la Ştefan Agopian, de *ieşire* din structurile narative consacrate, cu ajutorul „trucurilor" postmoderniste, inclusiv prin folosirea tehnicilor de *anti-mise en dbâme*. Prin acest tip de mişcare centrifugă se dizolvă naraţiunea ca verosimilitate

2. o mişcare centripetă, prin care autorul îşi atrage lectorul tocmai prin crearea unei ţesături fantastice pe care se construieşte fiecare proză.

Cele două tipuri de mişcări narative (centripetă vs, centrifugă) coexistă în acelaşi text. Incipitul nuvelei este marcat de o mişcare centripetă („Visez enorm, colorat în demenţă, am în Vis senzaţii pe care nu le încerc niciodată în

---

372 Mircea Cărtărescu, Nostalgia, editura Humanitas, Bucureşti, 1999, p. 36

realitate” [373]), care joacă rolul de transpunere a cititorului în universul ficţional de tip fantastic-oniric, pentru ca imediat după aceea scriitorul să se insinueze în text, producând o mişcare narativă în sens invers, de tip centrifug, auto-deconstructivist, relativist (atribute ale tehnicilor postmoderne): „În plus, scriitorii uzează câteodată de contrafaceri, construiesc visul la calibrul cerut, care să reflecte şi să ordoneze realitatea difuză a povestirii” şi „Sunt, după cum ştiţi, un prozator de ocazie. Nu scriu decât pentru voi, dragi prieteni, şi pentru mine.”[374]

Sensul mai subtil al acestor alternări narative (de intrare/ieşire din ficţiune) este însă tocmai acela de accentuare a ficţiunii: „Deci nu încerc să fac o punere în abis, ci vreau doar să iau lucrurile de la început, pentru că sunt convins că, şi în viaţă, şi în ficţiune, începutul dă tonul.”[375]

Contrar tehnicilor consacrate de realizare a fantasticului, prin ruperi bruşte ale ordinii fireşti, credibile, a întâmplărilor, în proza lui Cărtărescu intrarea în universul fantastic se face *au ralenti*, printr-o gradaţie punctată de mişcarea centrifugă şi centripetă. Astfel, naratorul îşi asigură cititorul de veridicitatea şi unicitatea celor povestite: „Nu mă gândesc să scriu o povestire, ci un soi de relatare, o mică şi sinceră cronică a celei mai – de fapt singurei – ciudate perioade din viaţa mea”.

373 Mircea Cărtărescu, op. cit., p. 33
374 Idem, p. 33
375 Idem, pp. 33-34

Pentru a întări impresia de verosimilitate, autorul foloseşte chiar cuvântul *cronică*, deşi imediat, în aceeaşi frază, insinuează suprafirescul şi în acelaşi timp parodiază postmodern trucurile scriitoriceşti: „Iar eroul acestei cronici nu avea pe timpul când «se petrece acţiunea» decât vreo şapte ani, cred că merită să fie descris, pentru că simt convins că a marcat pentru totdeauna, deşi subteran, ca în cazul meu, destinul tuturor copiilor care se jucau pe atunci în spatele blocului meu de pe Ştefan cel Mare."[376]

De remarcat faptul că termenul „subteran" e o constantă ce poartă amprenta laturii imaginativ-intelectuale a autorului (de exemplu, *Visul chimeric-subteranele poeziei eminesciene*) şi trădează, de fapt, dedubarea eului, personalitatea ascunsă, care transpare în fiecare proză a lui Mircea Cărtărescu: *Travesti*, *Gemenii*, *Jocul/Mendebilul*, *R.E.M*... *Subterana* devine principiul narativ prin care se creează fantasticul, fiind similară ideii de camuflare a sacrului în profan pe baza căreia sunt construite prozele fantastice ale lui Mircea Eliade.

Intrarea lentă în universul neobişnuit se produce, pe de o parte, prin aglomerarea detaliilor realiste, după cum a observat exegeza („Ca în toate prozele lui, şi aici descripţia e totul sau aproape totul. Este, în chip paradoxal, motorul mişcării narative, calea prin care fantasticul se

---

376 Mircea Cărtărescu, op. cit., p. 37

naşte de la sine, fără convulsii şi grile deformatoare” [377]; pe de altă parte, fantasticul se realizează prin redimensionarea vârstei copilăriei, astfel încât şi întâmplările, şi locurile capătă o aureolă de fabulos. Bucureştiul se dezvăluie ca un spaţiu iniţiatic pentru copilul din prozele lui Mircea Cărtărescu, tot aşa cum „adevăraţii Amoteni” au semnificaţie simbolică în *Craii de Curtea-veche*: „Oborul vechi, adevărat, şi în care mirosea întotdeauna a pietrosin.”[378]

Fidel tehnicii amânării, autorul se autoironizează: „orice compunere trebuie să aibă o introducere (în care se arată timpul, locul şi personajele acţiunii), un cuprins şi o încheiere” [379], ori uzează de trimiterile livreşti sau păstrează discursul în zona intermediar-naivă a faptelor pur copilăreşti.

După cum se poate remarca şi în proza lui Ştefan Agopian, la Mircea Cărtărescu există o componentă esenţială a tehnicii fantasticului: poeticitatea („termocentralele cu imensele coşuri din care ieşeau fire câlţoase de aburi” [380]). Prin poeticitate, mai vechea demonstraţie a lui Tzvetan Todorov devine insuficientă, întrucât nu mai există graniţe între poetic şi fantastic.

Spre deosebire însă de Ştefan Agopian, la

---

377 Eugen Negriei, Literatura română sub comunism, editura Fundaţiei PRO, Bucureşti,2003, p. 373

378 Mircea Cărtărescu, op. cit., p. 38

379 Mircea Cărtărescu, op. cit., p. 40

380 Idem, p. 42

care asistăm la o dizolvare a înseşi naraţiunii printr-o modificare substanţială de tempo, Mircea Cărtărescu rămâne fidel într-o măsură mai mare schemei fantastice consacrate. Astfel, apariţia personajului-catalizator, Mendebilul, este marcată ca atare, acesta fiind învăluit de o aură de mister („îi explica tot soiul de lucruri ajutându-se prin desene făcute pe asfalt cu o cretă adusă de acasă şi prin nişte gesturi pe care, acum, le-aş numi parcă rituale”. Mendebilul reprezintă străinul, marginalul, *celălalt*, elementul exterior care perturbă realitatea banală a blocului din Ştefan cel Mare.

Faptele senzaţionale nu întârzie să se producă, fragilul băiat dovedind o forţă extraordinară, dar nu fizică, iar ritualul iniţierii are loc nu dinspre grupul barbar de copii spre străin, ci invers, prin fascinaţia pe care straniul personaj o exercită asupra copiilor.

Iniţierea presupune, mai întâi, trecerea unor probe dificile: copilul escaladează, în văzul tuturor, coşul fabricii de pâine („Parcă sfidându-şi spectatorii, Mendebilul, şovăitor, se ridică în picioare. Rămase drept, subţire ca un cui, la acea înălţime ameţitoare” [381]). Următoarea treaptă este cea a revelării altei lumi decât cea concretă, şi anume aceea creată prin naraţiune sau ficţiune, astfel fiind înserat mitul Şeherezadei, întâlnit şi în alte nuvele ale lui Mircea Cărtărescu. Copilul de

---

381 Idem, pp. 48-49

nici şapte ani le povesteşte legendele Mesei Rotunde, Tristan şi Isolda, sau parabole complicate despre facerea şi esenţa universului. Mitul christic este dezvoltat nu întâmplător, deoarece Mendebilul stabileşte „legi” pe care ucenicii ajung să le respecte cu sfinţenie. Nu întâmplător el este şi autorul unui decalog care parodiază subtil cele zece porunci: „SĂ NU RÂDEM DE LUMPĂ/ SĂ NU CHINUIM ANIMALELE/ SĂ NU NECĂJIM FETELE/ SĂ NU JUCĂM VRĂJITROA-CA/ SĂ NU NE MURDĂRIM/ SĂ NU VORBIM URÂT/ SĂ NU MINŢIM/ SĂ NU NE PÂRÂM/ SĂ NU NE CERTĂM/ SĂ NU NE BATEM”. Printre diverse basme şi legende Mendebilul însereazā şi o serie de „teorii”, aparent năstruşnice, de fapt unele fiind simboluri ale complexei şi bidirecţionalei relaţii autor-actant, reverberată la nesfârşit, precum aceasta: „În capul meu, sub bolta ţestei, se află un omuleţ care seamănă perfect cu mine: are aceleaşi trăsături, se îmbracă la fel. Ce face el, fac şi eu. Când el mănâncă, eu mănânc. Când el doarme şi visează, eu dorm şi visez aceleaşi vise. Când el mişcă mâna dreaptă, o mişc şi eu pe a mea. Pentru că el e păpuşarul meu. Dar bolta cerului nu e decât ţeasta unui copil uriaş, care şi el seamănă perfect cu mine: are aceleaşi trăsături, se îmbracă la fel. Ce fac eu, face şi el. Când eu mănânc, el mănâncă. Dacă eu dorm şi visez, el doarme şi visează acelaşi vis. Pentru ca el să mişte mâna dreaptă, este de-ajuns să mişc mâna dreaptă.

Pentru că eu sunt păpuşarul lui. Lumea din jur este la fel pentru mine şi pentru el."[382]

Reflectarea universurilor în oglinzi infinite este una dintre obsesiile prozei lui Cărtărescu. Altă dată băiatul spune poetic: „Oamenii nu sunt toţi de un fel. Ei sunt de patru feluri: cei care nu s-au născut, cei care trăiesc, cei care au murit şi cei care nici nu s-au născut, nici nu trăiesc, nici nu au murit. Aceştia sunt stelele."[383]

Tot în maniera scrierilor fantastice consacrate, intervine în schema narativă şi principiul ambiguizării, corespunzător punctului culminant în ordinea clasică a momentelor subiectului: descoperirea că Mendebilul, contrar modelului de puritate impus prin puterea sa de convingere, este tributar de fapt forţelor răului (joacă pe furiş *Vrăjitroaca*, cumpără, fără ştirea celorlalţi, un stilou pornografic şi, ascuns în măruntaiele blocului cu Iolanda, una din fetiţe, se privesc, goi, cu expresii neomeneşti pe chip, în peisajul hidos al subsolului). Vraja se risipeşte de îndată ce Mendebilul îşi pierde alura mesianică odată cu descoperirea sexualităţii. Abia acum reiese adevărata temă a textului, trecerea la o altă vârstă prin intermediul iniţierii în sexualitate, o sexualitate surprinsă nu în plin act, ci tulburătoare, virtuală, sursă de ulterioare fabulaţii: „Descoperirea sexului este trauma majoră pe care o denunţă scrisul lui Mircea

---

382 Idem, p. 51

383 Mircea Cărtărescu, op. cit., p. 53

Cărtărescu. Diferenţierea sexuală şi dobândirea conştiinţei sexului semnifică începutul marii rupturi a fiinţei, a disocierii între sine şi alteritate, între subiect şi obiect, intrinsec şi extrinsec.”[384]

Oripilaţi de cele văzute, ucenicii dezamăgiţi îşi molestează eroul, care pare demonizat: „Mendebilul urla parcă mai tare decât toţi şi se bătea ca un diavol” [385], pentru ca mai apoi viaţa să îşi reia cursul concret şi anost, iar scurta irumpere a supranaturalului să fie uitată cu desăvârşire.

Deşi frecvent asociată mitului creaţiei artistice, imaginea maşinii de scris, din final, care deapănă singură, povestea poate fi interpretată ca un alt factor de ambiguizare („abia atunci m-am trezit cu adevărat, dar multă vreme [...] nu am fost sigur că n-am trecut în alt vis” [386]) în maniera interogaţiei din sfârşitul nuvelei *Sărmanul Dionis*: „Fost-au vis sau fost-au realitate?”

Textul se încheie printr-o tehnică postmodernistă de ieşire din ficţiune, dar şi o subtilă metodă a ambiguităţii: „Sigur, recunosc unele date din această «cronică»[...]. De unde naiba a apărut povestea asta?” care pune planul povestirii într-o incertitudine cu nuanţe fantastice.

Nuvela *Gemenii* este construită după un plan narativ diferit, renunţându-se aproape cu totul la artificiul de tip «centrifug» al relativizării

---

384 Adrian Oţoiu, Trafic de frontieră - Proza generaţiei '80, editura Paralela 45, Piteşti, 2000, p. 77

385 Mircea Cărtărescu, op. cit., p. 65

386 Mircea Cărtărescu, op. cit., p. 59

ficţionale prin ocheadele aruncate cititorului.

La o primă lectură, nuvela pare o transpunere narativă a unui mit literar intens valorificat, acela al androginului, la care se adaugă mitul biblic al izgonirii din paradis, tema fantastică a schimbării identităţii şi o multitudine de simboluri din literatura universală, trimiteri livreşti, închegate într-o fascinantă naraţiune-descriere.

Subiectul nuvelei urmăreşte o poveste încadrabilă în cele mai cunoscute tipare fantastice: un cuplu de îndrăgostiţi, Andrei şi Gina, trec printr-o experienţă iniţiatică în urma căreia îşi schimbă corpurile, dar îşi păstrează aproape total identitatea psihică. Ajungând la spital în urma experienţei traumatizante, tânărul care are acum corpul fetei îşi scrie jurnalul, pornind din copilărie şi ajungând la fantastica poveste de dragoste, pentru a-şi clarifica experienţa.

Titlul nuvelei susţine mitul androginului, făcând trimitere atât la gemenii biologici, ceea ce li se întâmplă, de fapt, protagoniştilor, cât şi la semnul zodiacal, cel care la rândul său arată o dublă identitate şi deschide orizonturile către fantastic, al lumii reale peste care se suprapune o altă lume, a ficţiunii.

La nivel structural, se poate observa o schemă complexă şi riguroasă a textului conform căreia se realizează construcţia narativă. Textul este structurat pe trei episoade inegale ca dimensiuni, fiecare fiind diferit de celălalt ca

perspectivă narativă şi modalitate de realizare.

I. Primul episod, relativ redus, realizat cu mijloace realiste (naraţiunea la persoana a treia şi naratorul omniscient) prezintă un tânăr care, stăpânit de o bizară depresie, îşi pregăteşte febril un travesti feminin pentru a se sinucide. Abia spre finalul nuvelei se poate deduce faptul că în corpul tânărului Andrei se află, de fapt, iubita sa, Gina, după fantastica schimbare de identitate între cei doi.

Ne aflăm deja într-o situaţie fantastică, în manieră livrescă. Gina, transformată în bărbat (având înfăţişarea lui Andrei), încearcă să îşi reschimbe înfăţişarea, adică să redevină cel puţin printr-un travesti la statutul ei anterior de femeie. Gesturile bărbieritului şi efeminării îi provoacă o stare profundă de tristeţe şi neputinţă: „Se contemplă în oglindă după ce îşi răsese doar o jumătate de mustaţă. Începu să râdă. Apoi, brusc, începu să plângă violent, în hohote isterice, sprijinindu-şi fruntea de marginea rece a chiuvetei.”[387]

După redobândirea aparenţei feminine prin travesti (perucă, machiaj, vestimentaţie), Gina îşi definitivează demersul de a se sinucide: „Împărţi pastilele în trei grămăjoare şi le înghiţi pe rând. Se întoarse în dormitor şi se lungi pe patul frumos împodobit cu pernuţele de mătase. Închise ochii. A doua zi, cam la vremea prânzului, întorcându-se

---

387 Mircea Cărtărescu, Nostalgia, editura Humanitas, Bucureşti, 2004, p. 65

de la ţară, ei vor găsi în dormitorul de la stradă o preafrumoasă doamnă palidă, fără suflare şi cu inima rece.”[388]

II. Episodul central, cel mai consistent, este realizat sub forma unui jurnal în care personajul-narator (naraţiunea se face subiectiv, la persoana I), Andrei, după ce şi-a schimbat corpul cu al Ginei, mai întâi în casa fetei, apoi internat într-un spital de boli nervoase, îşi reconstituie viaţa, din dorinţa de a-şi înţelege experienţa neverosimilă. Complicată prin rememorări şi numeroase mişcări pe axa temporală, povestea lui Andrei urmăreşte tot trecutul tânărului, pentru a ajunge la tulburătoarea sa poveste de dragoste cu Gina.

Se pot urmări în cadrul acestui episod central o serie de secvenţe narative care fac parte din jurmalul lui Andrei după transformare:

Incipitul livresc se realizează în manieră postmodernistă, jurnalul începând cu o *mise en abîme*: „ca toţi romanticii ăştia, voi scrie nu ca să construiesc o poveste, ci ca să exorcizez o obsesie, ca să îmi apăr bietul suflet de monstru, de monstrul groaznic nu prin hidoşenie, ci prin frumuseţe”. Starea exaltată, paroxistică, este redată printr-o trimitere livrescă: „Îngerul insuportabil de frumos al lui Rilke”. Transformarea celui care scrie jurnalul, pe care cititorul o trece cu vederea în acest punct, este sugerată prin referirea la *Metamorfoza* lui Kafka:

388 Idem, p. 72

„...având în vedere că eu chiar sunt această insectă."[389]

Totuşi, există indicii despre această metamorfoză, desprinse tot din paginile jurnalului: „Nu vreau nici măcar să povestesc ce s-a întâmplat cu noi acum zece (să fie unsprezece? douăsprezece?) zile". [390]De asemenea, cronotopul se constituie din elemente simbolice: întâmplările se petrec toamna (pentru a induce ideea de sfârşit, aceeaşi pe care o sugerează şi chiparoşii din grădina casei, chiparosul fiind prin excelenţă arborele cu semnificaţii funerare), iar *spaţiul realist* unde cei doi îşi schimbă identitatealocuinţa de pe strada Venereiface trimitere la mitul erotic. Aceasta este dublată de dictonul latin (*Amor omnia vincit*) ce devine laitmotivul nuvelei.

Esenţială în simbolistica nuvelei este oglinda. În planul *realist*, aceasta este obiectul din odaia Ginei, pe care Andrei (intrat în corpul fetei) îl acoperă ca să nu mai aibă în permanenţă dovada traumatizantă a transformării sale. Trimiterile livreşti la madlena lui Proust, la Blecher şi Kafka nu sunt altceva decât *ieşirea din real* şi intrarea în himeră, prin vis şi prin anamneză. În plan simbolic, oglinda traduce dedublarea, schimbarea identităţii, îngemănarea, dar este şi metafora-cheie pentru însăşi crearea poveştii, a ficţiunii: „Şi, aşa cum atunci am cusut husa aceea de pânză cânepie, grosolană, cu care am învelit apele

389 Idem, p. 73
390 Idem, p. 74

oglinzii, acum m-am hotărât să scriu, să fac din paginile acestea altă husă, altă ţesătură [...].”[391]

Cea de a doua secvenţă realizează o amânare a poveştii imediate, cu rol de ambiguizare, pentru a lăsa locul mai multor regresiuni în timp, ordonate sub forma unor tablouri cronologice, din copilăria şi adolescenţa naratorului, punctate de reveniri la momentul scrierii jurnalului.

Memoria îndepărtată din prima etapă a copilăriei, („Mi se trezesc câteva amintiri fulgurante, cred că de pe la vârsta de doi sau trei ani” [392]), sub forma unor flash-back-uri care conturează o atmosferă fantastică, cum ar fi imaginea uriaşă şi înspăimântătoare a oamenilor priviţi prin prisma ochilor de copil. O altă amintire se leagă de vizita în casa unor necunoscuţi, unde copilului îi atrage atenţia păpuşa-mandarin, care cântă, acest amănunt având rolul madlenei lui Proust, deoarece naratorul va descoperi o astfel de păpuşă mult mai târziu, în casa Ginei. Obiectele, astfel descoperite, fac legături subiective între amintirile naratorului peste timp. Povestea alunecă în fantastic când naratorul precizează că părinţii lui nu şi-au adus aminte niciodată de acea vizită, şi nici de filmul *Veneţia, luna şi tu*, vizionat împreună atunci. E amintită şi luna care îi induce povestitorului o nostalgie sfâşietoare.

Motivul incipient al dedublării se regăseşte în

391 Mircea Cărtărescu, op. cit., p. 74

392 Idem, p. 75

contemplarea fotografiei din aceeaşi perioadă îndepărtată, fotografie în care băieţelul-Andrei era costumat în fetiţă, amănunt semnificativ pentru transformarea din prezent: „Şi, ca să duc ironia până la capăt, să scriu că doar de două săptămâni am recăpătat frumuseţea de atunci, de fapt am depăşit-o cu mult.”[393]

Descoperirea alterităţii se realizează printr-un flash-back dintr-o nouă etapă a copilăriei, cea în care băieţelul descoperă tulburat diferenţele biologice dintre el şi Marcela, tovarăşa lui de joacă: „De jocul nostru nu trebuia să ştie nimeni. Datorită lui am aflat, tulburaţi, că eu şi Marcela nu eram la fel, că, dincolo de îmbrăcăminte, există diferenţe ciudate între toate fetele şi toţi băieţii. Ţin minte cât de greu mi-a venit să accept evidenţa.”[394]

Metamorfoza fantastică a omului într-o insectă este şi ea prezentă în rememorarea unei etape prepuberale din timpul unei tabere. Unul din băieţi, ciudatul Traian (un alter-ego al *Mendebilului* din nuvela omonimă), are o coropişniţă uriaşă cu care susţine că poate comunica mental şi chiar îşi poate schimba identitatea. Când copiii vor să îi facă o farsă, aruncând fără ca el să ştie în timpul nopţii borcanul cu insecta pe geam, Traian va recupera coropişniţă în stare de somnambulism, dovedind că între el şi insectă sunt legături de neînţeles

393 Mircea Cărtărescu, op. cit., p. 78

394 Idem, p. 80

pentru ceilalţi. Avem de a face cu procedeul postmodernist al preluării creatoare a situaţiei livreşti din celebra *Metamorfoză* a lui Kafka.

Tot în această etapă, ciudatul Traian le mai dă o lecţie celorlalţi băieţi, în privinţa iubirii. El le arată cum trebuie să se poarte cu fetele, fiind un adevărat model de cavaler faţă de prietena sa, Ante Livia, căreia îi împleteşte lanţuri de margarete. Negând vehement acest model (din neputinţa specifică vârstei, ca şi în cazul altor băieţi din tabără), Andrei se trezeşte îndrăgostit în secret de frumoasa fată, regretând cu nostalgie tabăra după întoarcerea în Bucureşti.

Aşa cum s-a observat, aceste rememorări par prea ilustrative pentru etapele pe care le parcurge orice tânăr până la maturitate („Dar dacă nu ar fi poezia textului şi copleşitoarea revărsare de imagini concrete şi de detalii, am zice că e de-a dreptul metodică, schematic-didactică urmărirea modificărilor sufleteşti ale eroului povestitor, de la momentul descoperirii identităţii, a alcătuirii fizice a propriei persoane, până la erupţia fatală, la 17 ani, a unei iubiri devastatoare” [395]).

Totuşi, ele susţin persistenta obsesie a lui Mircea Cărtărescu pentru ilustrarea erotopatiei, prezentă în aproape toate nuvelele prezentului volum, cât şi în scrierile sale ulterioare.

Personajul Andrei continuă firul amintirilor sale cu episodul iubirii pentru Lili, introdus şi el

---

395 Eugen Negriei, Literatura română sub comunism, editura Fundaţiei PRO, Bucureşti,2003, p. 370

printr-o situaţie fantastică, o scurtă secvenţă halucinatorie pe care băiatul o trăieşte la un moment dat în sala de clasă, observând deasupra o sferă albastră: „Am privit brusc în sus, ca şi cum cineva m-ar fi strigat, şi la un metru deasupra mea şi puţin mai în faţă am văzut o sferă albastră”. Fantasma are simbolistica transparentă a îndrăgostirii: „Cam pe atunci m-am îndrăgostit de Lili.”[396] Iubind-o în secret, adolescentul timid şi speriat de dragoste resimte totuşi o gelozie acută faţă de gesturile de tandreţe pe care fata le face în joacă faţă de alţi colegi: „Gingăşia şi langoarea cu care ea se lipea atunci de el, şi care aveau atât de mult din gestul somnoros al unei fetiţe care-şi îmbrăţişează mama, mi se păreau atitudini inexistente în realitate, lumi aurii, grele de extaz şi emoţie şi suferinţă, lumi în care nu aş fi fost în stare să respir nicio secundă”. Deşi Lili îi arată din ce în ce mai deschis că este atrasă de el, Andrei continuă să se poarte distant, sufocat de timiditate, dar prins în vrajă atât de miraculos, încât poate „comunica” mental cu fata, în nopţile de insomnie, convins că nu este o închipuire: „... îmi lipeam fruntea de geamul rece. Ştiam că ea locuieşte pe Barbu Văcărescu, de aceea mă întorceam într-acolo şi vorbeam cu ea. La un moment dat am auzit clar cum îmi răspunde. Îmi pronunţa numele, vocea ei răsuna acolo, lângă urechea dreaptă, nu era niciun fel de halucinaţie.

396 Idem, p. 88

„Sunt şi acum absolut convins că, mai multe seri la rând, am comunicat”. Fantastic doar pe jumătate, episodul este de fapt foarte comun stărilor prin care trec cei îndrăgostiţi.

Finalul poveştii lui Andrei cu Lili, petrecut la festivitatea de sfârşit de an, prevesteşte următoarea poveste de iubire. Lili îl atrage pe Andrei într-un colţ ferit, făcându-l să resimtă din plin atracţia erotică, până când adolescentul, sufocat de emoţie, o rupe la fugă şi zace bolnav de frisoane zile în şir.

Trecerea la ultima experienţă erotică se face cu firele poveştii la vedere, prin simbolul oglinzii şi al jurnalului care se scrie sub ochii cititorului, ambele trimiţând către facerea textului, scriitură: „Un moment mi-am ridicat ochii de pe paginile care se tot înmulţesc în faţa mea şi, din reflex, am privit în oglindă. Am avut un şoc când privirile mi-au fost barate de celălalt text, de pânză, al husei de pe oglindă.”[397]

Apariţia noii colege de clasă, în ultimul an de liceu, îl smulge pe adolescentul-izolat şi misogin, trăind în cărţile citite până la schizofrenie („Aşa cum se desprinde, încetul cu încetul, pielea solzoasă a şarpelui când năpârleşte, lumea mea se desprindea de lumea reală, devenea un film paralel, de consistenţa visului”. [398]) aproape fără să-şi dea seama, din acest univers al ego-ului propriu, făcându-l să intre într-o altă lume

397 Idem, p. 94
398 Idem, p. 95

obsesivă, a erotopatiei, a trăirilor extreme în doi.

Gina nu pare să reprezinte intelectual idealul de femeie iubită al lui Andrei, fiind în schimb absorbită de toalete elegante, parfumuri fine, reviste de modă şi localuri de care modestele colege nici nu au auzit, stârnindu-le astfel ura şi invidia. În schimb, trăsăturile ei fizice denotă o frumuseţe ieşită din tipare şi o personalitate puternică foarte diferită de a tuturor fetelor din jur: „Râsul ei mă făcea şi pe mine să râd, căci atunci îi dezvelea nişte dinţişori strâmbi, nostimi, ca de liliac maliţios, ce-i drept între nişte buze frumoase, de o formă cu totul particulară. [...] Niciodată gura ei nu avea o expresie pasivă, feminină la modul «tipic», adică de blândeţe sau bunătate: dimpotrivă era numai nerv, numai afectare, ironie, copilărie, dar şi un rafinament de femeie matură, încă neasimilat cu totul”. Pentru Gina, Andrei pare să fie colegul care îi stârneşte interesul prin preocupările lui intelectuale ieşite din comun, iar apropierea de el se face datorită atracţiei contrariilor, dar şi din nevoia fetei de a-şi găsi un confident căruia să-i povestească meandrele iubirilor ei cu misteriosul student Silviu, sau cu alţi băieţi din universuri intangibile pentru adolescentul Andrei.

Pentru el, însă, există semne „premonitorii” care dovedesc faptul că nu este vorba de o întâmplare ca atâtea altele: înainte de a o cunoaşte, Andrei face lungi plimbări (singuratice, damnate!) pe strada Venerei (adică a dragostei

predestinate!), pe care de fapt locuieşte Gina, şi chiar o vede pe fată la un moment dat, pentru că din camera ei se aude cântecul unei jucării care-i aminteşte de copilărie. Se refac, astfel, legături sufleteşti cu emoţii din alte timpuri, iar Gina reprezintă, aparent involuntar, *inductorul* lor. De altfel, însoţind-o de la şcoală şi vizitând-o acasă, Andrei devine dependent de aceste întâlniri ca de un drog.

Este povestea eternă a fetei rănite în dragoste care îşi caută ocrotire şi înţelegere în preajma unui băiat pe care nu îl iubeşte, dar care se îndrăgosteşte de ea fără scăpare. Plângându-i pe umăr după un anume Silviu, Gina îi trezeşte lui Andrei sentimente profunde, precum nevoia de a o ocroti şi de a o mângâia, dar şi atracţia inevitabilă, toate acestea sfârşind prin a-l îndepărta de toate preocupările sale anterioare. Iubind-o, Andrei învaţă să o atingă şi constată că mintea lui ştie de la sine cuvintele de dragoste: „Faţa ei era udă de lacrimi, iar eu, spunându-i mereu numele, strângând-o în braţe, mângâindu-i gâtul şi sânii prin pardesiu, încercam din răsputeri să evit, să amân cuvintele de dragoste care mi se formau singure în minte”. 592

Simbolice sunt şi visele cu alei nesfârşit care se întretaie, precum şi cele în care are deasupra o vastă cupolă, metaforă a limitării fiinţei. Imaginaţia este aici de factură romantică.

Conştient că nu se mai poate sustrage dragostei, tânărul trăieşte cu paroxism şi

nefericirea de a fi abandonat periodic când Gina îşi continuă idilele sale cu alţii. Revenirile fetei, în momentele când este la rândul ei părăsită, sunt primite cu sentimentul de acceptare al celui învins, dar şi cu speranţe: „E ciudat cum îmi putea schimba dispoziţia cel mai mic gest al ei. Brusc, aşa cum dispare o durere de dinţi la o doză puternică de analgezic, floricica aceea desenată rapid cu pastă roşie îmi instală în tot corpul un calm pe care nu mai speram să-l ating vreodată. [...] Faptul că exista o minimă şansă ca totul să fie adevărat mă orbea, mă făcea să vreau să cred că Gina poate fi a mea, să uit brusc de toate diferenţele dintre noi, pe care le ruminasem de-o sută de ori până atunci şi de fiecare dată mi se păruseră insurmontabile."[399]

Există câteva secvenţe fantastice care o precedă pe cea definitivă a transvazării identităţii celor doi. Una din ele este un prim act magic al decorporalizării prin oglindă. Privindu-şi imaginile reflectate, Gina şi Andrei nu mai sunt la fel cu acestea, deoarece oglinda nu le mai întoarce toate gesturile: „Mâna Ginei din oglindă era sprijinită pe umărul meu, pe când a celei reale îşi purtă degetul cu unghia dată cu lac transparent, sclipitor, atingând direct pe sticla rece fruntea mea..." Momentul imediat următor, în care Gina adoarme cu ochii deschişi (o altă bizarerie a fetei), îi dezvăluie lui Andrei natura vrăjii: privindu-se în

---

399 Idem, pp. 113-114

ochii ei deschişi, el nu se mai vede pe sine, ci vede chipul ei-act care anunţă schimbul final de identităţi. Fantasticul este aici în lunga tradiţie romantică, la fel cum este şi dedublarea, naratorul întâlnindu-se pe stradă cu Gina şi cu el însuşi: „Neam privit o clipă în ochi înainte ca ei să treacă mai departe, îndreptându-se spre strada Ginei: acel tânăr eram eu”. Ideea de vrăjitorie şi dedublare este subliniată şi de asemănarea trăsăturilor Ginei cu un liliac: „În tradiţiile alchimice, ambiguitatea acestei făpturi hibride, şoarecele pasăre, explică ambivalenţa simbolurilor sale: androginul, balaurul înaripat, demonii”. Tot în plan simbolic, visul lui Andrei în care reuşeşte să spargă cupola simbolizează autodepăşirea eului.

Revenind la prezentul narativ, Andrei preschimbat în Gina nu mai scrie jurnalul în camera Ginei, ci la spital. Jurnalul care se face sub ochii cititorului îşi reclamă naratorul, insistându-se asupra neputinţei de a discerne cine este de fapt cel care scrie: „Ce cuprind paginile astea, pe care le-am înşirat pe noptieră şi pe cearşaf? Sunt ele opera mea sau opera ei? Mai pot eu discerne ce e al ei de ce e al meu? [...] Deci-cine a scris?”[400]

Rememorarea poveştii dintre cei doi ajunge în punctul culminant. Scriindu-i o interminabilă scrisoare de dragoste, tânărul îi transmite fetei dorinţa lui de a se identifica cu tot ceea ce

400 Mircea Cărtărescu, op. cit., p. 140

reprezintă ea, până în cel mai mic detaliu al fiinţei, ca să o poată înţelege: „...aş fi vrut să pot pătrunde în creierul ei, în nervii ei, în toate celulele corpului ei, ca să pricep odată cine este ea, ca să pot odată comunica total cu ea”. [401]În cele din urmă, dorinţa lui i se va împlini, la propriu.

Însă episodul unirii şi al schimbului de identităţi dintre cei doi este unul fantastic, realizat cu o măiestrie artistică desăvârşită. Băiatul şi fata din zodia Gemenilor refac androginul (şi prin nume) pe toate planurile. Din locuinţa Ginei, ei pătrund printr-o uşă misterioasă într-un complicat tunel subteran care străbate tot Bucureştiul până la muzeul Antipa. Călătoria lor este *subterană*, *iniţiatică*, perfect simetrică zborului celest al cuplului de îndrăgostiţi din nuvela eminesciană *Sărmanul Dionis*: „...fire de lână colorată, fotografii rupte în bucăţi, bilete de tramvai, braţe de păpuşi de cârpă, metri întregi, jilavi, de hârtie igienică. Un cub, pe o faţă a căruia se vedea o coadă de curcan, iar pe alta un uger de vacă. Corzi de chitară, ruginite şi destrămate. Gina se întorcea din când în când spre mine, cu un zâmbet senzual şi făţarnic. Aerul se densifica, iar prin bălţile care ne ajungeau acum deasupra gleznelor înotau protei orbi cu pielea transparentă şi mânuţe de om”. Detaliile, aglomerate din universul real, ajung la consistenţa halucinantă a

401 Mircea Cărtărescu, op. cit., p. 142

visului.

Şi intrarea în muzeul Antipa este tot de esenţă fantastică, chiar dacă există detalii care amintesc de cadrul realist al Bucureştiului („Prin geamurile înguste ale intrării se vedea, în noapte, scânteia albastră a vreunui troleibuz” [402]). În plan simbolic, universul din muzeul Antipa este unul imaginar, iar trecerea reprezintă o iniţiere. Obiectele răspândesc o lumină proprie. Fata este cea care conduce iniţierea, ţinându-l de mână pe Andrei, îndreptându-l pas cu pas către punctul final.

Există şi o metaforă a scriiturii, întrucât străbaterea labirinticului muzeu, sub fascinaţia „paradisului taxinomic” al tuturor speciilor de vieţuitoare-nevertebrate, insecte fascinante sau respingătoare, şerpi, peşti, păsări, mamifere-nu este altceva decât o *mişcare centripetă de pătrundere în ficţiune*. Lumea reală, a Bucureştiului cu tramvaie de deasupra, reprezintă contrariul, ieşirea din ficţiune.

Ultimele trepte ale iniţierii se parcurg pe măsură ce toate sălile muzeului sunt străbătute. Locul final îl reprezintă o mansardă, refugiu din copilărie al Ginei, care nu este altceva decât un spaţiu al magiei, după cum sugerează titlurile cărţilor de acolo (*Cartea tibetană a morţilor*, *Fiicele focului* de Nerval etc.) însăşi unirea celor doi devine un act magic, de vrăjitorie: „...Gina, de

---

402 Idem, p. 149

mult transfigurată, devenise pur şi simplu alta, o vrăjitoare ciudată, o călugăriţă, cu mâinile împreunate extatic. Am luat-o în braţe şi am culcat-o pe sofa. Am făcut amândoi dragoste prima dată în viaţa noastră. [...] Când am intrat în ea „toate aceste impresii mozaicate s-au topit parcă şi au început să curgă, moi ca plastilina şi la fel de colorate şi cu acelaşi miros aproape, de sământă de in Am avut brusc sentimentul totului. Era o lumină palidă, o tensiune fără limite, o intuiţie fără comunicare."[403]

După atingerea extazului paradiziac, se produce schimbarea de identităţi: „*M-am trezit transformat, transferat în Gina*". Constatarea metamorfozei este monstruoasă, echivalentă simbolic a păcatului originar, care aduce cu sine invariabila izgonire din paradis. Toţi fetuşii, animalele preistorice, elefanţii, gândacii şi păianjenii respingători capătă viaţă şi formează un nesfârşit cortegiu ameninţător pe urmele celor doi intruşi. Îngroziţi, aceştia nu mai găsesc uşa secretă de ieşire în subterană, semn că miracolul, odată destrămat, nu mai este posibil: „Am găsit maneta de unde aprinseserăm lumina, dar nici urmă de uşă! Şi fusese acolo, uşa stacojie care dădea spre coridorul subteran."[404]

Izgonirii din paradis îi corespunde mişcarea centrifugă, de ieşire din ficţiune, iar cei doi ajung la poarta muzeului, adică înapoi în realitate.

---

403 Mircea Cărtărescu, op. cit., p. 155

404 Idem, p. 157

Transformarea însă a celor doi în corpurile dinainte nu mai este posibilă.

III. Episodul final, obiectivat narativ la persoana a III-a, conţine sinuciderea simbolică în flăcări-a lui Andrei, în casa ei din strada Venerei, aşa cum Gina şi-a pregătit sinuciderea în primul capitol. Flăcările însă au menirea de a renaşte ficţiunea din propria-i cenuşă, asemeni păsării

Phoenix, pentru a demonstra că *Amor omnia vincit*, aşa cum spune povestea chiar de la început.

REM este o ilustrare a modului în care jocul generează fantasticul. Din punct de vedere al structurii, textul este construit ca o naraţiune în ramă. Primul narator este un păianjen. El ţese imaginea spaţiului în care se vor petrece întâmplările şi simulează omniscienţa. Identitatea sa se dezvăluie prin mărci autoreferenţiale: „Îmi întind labele transparente prin cameră [...]. Mă strecor printre cărţi, lăsându-mi afară doar căngile de pe care picură veninul”. Este un narator implicat care se adresează uneori direct cititorului: „Aici, drag cititor, mă tem că, fără să vreau, îţi voi da o grea lovitură. [...] îţi pot sugera ca acum, când ai ajuns la aceste rânduri, să închizi pentru cinci minute ochii şi să-ţi rechemi în minte toate detaliile celei mai frumoase nopţi de dragoste pe care ai trăit-o”. În plasa „păianjenului” sunt prinşi ceilalţi doi naratori: studentul Vali, care întrerupe diegeza principală prin relatarea sa despre Maria, „Bloody Mary”,

ultima fată pe care a iubit-o şi Svetlana (Nana), adevărata eroină a textului. În interiorul întâmplărilor descrise de ea mai există un narator, Egor. Tânărul evocă istoria neamului său de „alungiţi”.

Toate aceste personaje care îşi asumă, pe rând, rolul naratorial, reprezintă, în manieră simbolică, diverse timpuri. Astfel Svetlana exprimă trecutul revelaţiilor mitice; Vali defineşte prezentul imediat, al trăirii clipei; Egor aduce cu sine trecutul istoric, recuperabil prin scris; „păianjenul” stăpâneşte viitorul, la care ceilalţi eroi vor accede fără să ştie: „El [Vali] va scrie, de exemplu, peste doi ani (deconspir acest lucru doar ca să vă faceţi o idee despre posibilităţile lui ca nuvelist începător) prima povestire din acest volum, *Ruletistul*.[405]

Acţiunea întâmplărilor narate de Svetlana se petrece prin anii ’60, în mai multe locuri din Bucureşti. Femeia povesteşte din perspectivă auctorială. Devine, din personaj, un narator homodiegetic: „Am să-ţi povestesc nişte lucruri petrecute prin anii 1960 sau 61, când eram încă o fetiţă, nu aveam mai mult de doisprezece ani.”[406] încă de la primul său volum de proză Mircea Cărtărescu se dovedeşte fascinat de Capitala cu străzi nesfârşite, pieţe, statui, monumente şi cartiere mărginaşe. Svetlana mărturiseşte că „lucrurile cele mai importante din viaţa mea s-au

---

4056 °6 Mircea Cărtărescu, op. cit., p. 192

406 Idem, p. 194

întâmplat acolo, la marginea aceea de Bucureşti. Acolo, de altfel, s-a petrecut *singurul* lucru pentru care cred că am venit pe lume, pentru care am fost aleasă: intrarea în *REM*[407]

Intruziunea fantasticului în cotidian se face simţită încă de la început: „În acel an, în vară, se arătase deodată pe cer o cometă cu şase cozi răsfirate care păleau în eter."Apariţia cometei prevesteşte faptul că un lucru neobişnuit, supranatural, urmează să se întâmple.

După internarea mamei sale în spital Svetlana se mută la mătuşa Aura. De aici, de la tanti Aura, începe aventura căutării REM-ului, căutare desfăşurată în spaţii deschise sau închise, orizontale sau verticale, într-un cuvânt simbolice: strada, camera, foişorul, câmpul etc.

Ca şi în *Mendebilul* protagoniştii sunt tot copii, de data aceasta şapte fetiţe de doisprezece ani, Cărtărescu fiind de părere că numai unor copii li se poate revela fantasticul: gemenele Ada şi Carmina, Balena (pe adevăratul ei nume Crina), ţiganca Garoafa, evreica Ester (trimiterea la nuvela lui Mircea Eliade la *ţigănci* este mai mult decât evidentă), Pula şi Svetlana.

Trecerea spre fantastic se face uşor, marcată de sensurile magice ale numărului şapte: sunt şapte zile, şapte fete, şapte vise, şapte regine, şapte „regate", şapte flori, şapte obiecte trase la sorţi, şapte culori. Folosirea obsedantă a lui şapte

---

407 Idem, p. 197

nu este întâmplătoare şi trebuie pusă în relaţie cu ceea ce este REM-ul. Şapte simbolizează în mai toate credinţele semnul lumii complete, al perfecţiunii, al creaţiei încheiate. El este şi expresia desăvârşirii, a unităţii originare: reprezintă suma lui trei (Dumnezeu, Sfânta Treime) şi patru (cele patru elemente, patru vânturi, sau cele patru puncte cardinale etc.).

Ca să-şi omoare timpul cele şapte prietene ascultă iniţial poveşti cu prinţese sau sar şotronul în formă de melc, desenat de Ester (să nu uităm că aceasta semnifică şi intrarea în labirint), după ce rostesc o incantaţie magică: „Ankara-nankara-astarot-ţefirah-sabaot-sabaot-sabaot.”Intrarea într-o căsuţă nefastă are ca rezultat distorsionarea realităţii: „Săraca Garoafa a zbierat o după-masă întreagă prinsă într-o asemenea căsuţă şi bătând cu pumnii în nişte pereţi invizibili. Dar cele care se opreau în căsuţa bună găseau acolo o floare necunoscută sau o fotografie în culori reprezentând apele unui golf plin de iole, sau o păpuşă mică şi delicată de plastic cu păr adevărat”. [408]

Aflate încă la vârsta dinaintea pubertăţii, fetiţele resping prezenţa băieţilor în preajma lor, sunt, într-un fel, asexuate (făcându-i o vizită acasă Puiei, Svetlana descoperă cu stupoare că prietena ei nu avea sex, era pur şi simplu ca o păpuşă mare: „Între coapsele rotunde Pula era netedă ca

408 Idem, p. 213

o păpuşă. Nici urmă de sex, ceea ce-i dădea un plus de frumuseţe suprafirească” [409]). Cu alte cuvinte, pentru a reuşi în căutarea lor iniţiatică, este nevoie să fie „pure”.

Lângă casa mătuşii Aura locuieşte lunganul şi ciudatul Egor. Tânărul aşteaptă ca una dintre fetiţe să viseze ceea ce trebuie şi astfel să devină „aleasa”, putând să pătrundă în REM.

Iniţierea Svetlanei începe în momentul în care împreună cu prietenele sale inventează jocul de-a Reginele, jucat doar de ele, fără public, în spaţii special alese. Reginele sunt trase la sorţi, iar sorţii le dictează ce culoare, floare, „regat” şi ce podoabă trebuie să se potrivească cu rolul lor: „fiecare din noi trebuia să fie regină timp de o zi. Pentru că eram şapte, jocul avea să dureze şapte zile. În fiecare zi, regina respectivă avea să primească o culoare, un obiect, o floare şi un loc de joacă. Cu ele, ea trebuia să improvizeze un spectacol, [...] la care celelalte aveau să participe ca supuse. [...] Ne-am apucat pe loc să ştergem cu o cârpă udă desenele de pe asfalt şi să tragem cercurile celor şapte zile. Cel mai larg l-am tras cu cretă violetă, în interiorul lui am desenat altul cu cretă indigo, următorul era albastru, următorul verde, apoi galben şi oranj, iar în centru rămânea un cerc de diametrul unei mingi, pe care l-am haşurat cu cretă roşie.”[410] Iată, aşadar, şi spectrul tuturor culorilor, în viziunea copilelor, care

409 Mircea Cărtărescu, op. cit., p. 272

410 Idem, p. 230

simbolizează tot facerea lumii.

Jocul nu se poate desfăşura decât în efectiv complet, iar dacă una dintre fete lipseşte, celelalte se văd nevoite să-şi umple timpul cu jocuri banale, minore. Jocul de-a Reginele înseamnă pierderea contactului cu realitatea, ieşirea din contingent, pătrunderea în fantastic printr-un ritual aproape magic, accesibil doar lor, interzis altor copii. Lucrul este reliefat şi de faptul că fetele care sunt pe rând regine şi supuse jocului inventat de regina zilei se transfigurează, sunt cu totul altele decât cele care se duc seara acasă la părinţi.

Treptele parcurse de Svetlana pentru a ajunge la rangul de „aleasă” corespund celor şapte jocuri. Acestea se desfăşoară după următoarea schemă: Balena (culoare violet), floare: zoreaua, obiect: iadeşul, acţiune: coborârea simbolică în interiorul pământului şi descoperirea giganticului schelet uman; Ada (culoare indigo), floare: cârciumăreasa, obiect: ceasul, acţiune: cunoaşterea vârstelor omului; Carmina (culoare albastru), floare: garoafa, obiect: perla găurită, acţiune: vizitarea oraşului dominat de construcţii ciclopice, unde trebuie „să naştem un om” 6U; Pula (culoare verde), floare: floarea-de-piatră, obiect: pixul, acţiune: achiziţionarea ouălor Himerei; Ester (culoare galben), floare: dalia, obiect: termometrul, acţiune: retrăirea terifiantă a genezei şi a apocalipsei; Garoafa (culoare oranj), floare: gura-leului, obiect: păpuşa, acţiune: judecata; Svetlana (culoare roşu), floare:

trandafirul, obiect: inelul, acţiune: căsătoria cu Ester (este jocul final). Experienţele fiecărei regine sunt, de fapt, tot modalităţi de creare şi de explorare a tuturor faţetelor universului: geneza lumii, naşterea vieţuitoarelor şi a omului, judecata de apoi şi apocalipsa, iar ultima, ca opoziţie faţă de toate celelalte, este căsătoria şi iubirea.

Scopul principal al jocului de-a Reginele şi regulile sale devin clare în ziua a doua, ziua Adei, în care fiecare dintre fete va trece pe un culoar trasat cu creta, unde sunt notate vârstele omului: zece, douăzeci, treizeci, patruzeci de ani etc. Culoarul e un fel de tunel al timpului, deoarece înfăţişarea copilei care-l parcurge se modifică fulgerător, arătând cum va fi ea la diverse vârste şi într-un final cum şi când va muri. Aici apare la Mircea Cărtărescu fantasticul gotic: copilele trăiesc îngrozite vieţile prietenelor pe *fast forward*. Există însă o convenţie menită să atenueze şocul: nimeni nu va spune celei abia întoarse din culoar cum arată la felurite vârste sau, mai ales, data şi împrejurările decesului. Fiecare dintre ele este spectatoarea vieţii şi morţii celorlalte, mai puţin a vieţii şi morţii proprii. Legământul este unul drastic. Amnezia celei care se întoarce trebuie conservată, niciuna dintre ele nu va şti ce i s-a întâmplat odată ieşită din rol şi revenită lângă celelalte. Mai mult chiar, unele fete vor uita cu desăvârşire de joc şi de vara aceea: după douăzeci de ani Svetlana se întâlneşte cu Ester, iar evreica nu-şi mai aminteşte nimic.

Paralel cu jocul de-a Reginele desfăşurat ziua, iniţierea Svetlanei se completează noaptea, în somn, prin intermediul viselor („visele tale şi jocul tău, împletite între ele, alcătuiesc plasa ta de păianjen, ţesută de tine nu ca să prinzi ceva în ea, ci ca să fii prinsă” [411]). Şapte nopţi la rând eroina parcurge bucăţi din acelaşi vis, care o apropie treptat, cum îi spune şi Egor, convins acum că ea e aleasa, de intrarea în REM. „Alungitul”, care se autodefineşte drept „Călăuză şi Paznic aici, la marginea lumii” [412], a aşteptat mereu să apară cineva capabil să treacă testul. Într-o discuţie cu Svetlana îi mărturiseşte fetei că e scriitor şi îi arată manuscrisul său, mii şi mii de pagini pe care era scris doar un singur cuvânt: *nu*. Pentru el REM-ul este o „Ieşire [...], un soi de capcană întinsă pretutindeni şi dotată cu o răbdare infinită, un loc de trecere care aşteaptă ani în şir să fie descoperit [...].Unii susţin că în REM ar fi un aparat infinit, un creier colosal care reglează [...] toate visele vieţuitoarelor [...]. Visul ar fi, după ei, adevărata realitate, în care se revelează voinţa Divinităţii ascunse în REM [a se vedea interpretarea titlului ca prescurtare de la Rapid Eye Movement, perioadă a somnului în care apar cele mai multe vise [...]. Dar care e adevărul, dacă este REM-ul o Mântuire sau o Damnaţiune, numai tu ai să afli.”[413]

411 Mircea Cărtărescu, op. cit., p. 280

412 Idem, p. 281

413 Idem, p. 267

După terminarea ultimului joc, visul Svetlanei devine realitate, iar realitatea vis. Naratoarea pătrunde în REM. Se trezeşte într-o cameră obişnuită de bloc, în data de „3 mai 198...” Aşezat la o masă, un tânăr de vreo 30 de ani bătea la maşină propria ei poveste: „Era povestea mea, era vorba despre mine. [...] Scria despre jocul nostru de-a Reginele şi despre tot ce ni s-a întâmplat în timpul lui, în săptămâna cât am stat la tanti Aura. Scria că am intrat în fine în REM şi că l-am găsit pe tânăr bătând la maşină şi că el m-a mângâiat pe păr şi mi-a dat să citesc povestea aceea.”Ne aflăm aici în plină autoreferenţialitate. Bucla se închide perfect. Creaţia îşi întâlneşte atotputernicul Creator...

Întoarsă în prezentul naraţiunii, Svetlana concluzionează pentru Vali: „de fapt *noi suntem* REM-ul, tu şi cu mine, şi povestirea mea, cu toate locurile şi personajele ei, [...] lumea noastră e o ficţiune, [...] suntem eroi de hârtie şi [...] ne-am născut în creierul şi mintea şi inima *lui*, pe care eu l-am văzut. [...] până şi el s-a cuprins pe sine în REM. [...] visul nostru, al tuturor, este să ne întâlnim Creatorul, să privim în ochi fiinţa care ne-a dat viaţa”. Eroina a parcurs tot drumul iniţiatic, atât pe plan oniric, cât şi pe plan ludic. Printr-un proces de anamneză deghizat într-un joc fantastic, ea a pătruns în inconştientul colectiv şi aici i s-a revelat adevărul despre ea însăşi (un personaj), lumea ei (o ficţiune), şi Demiurgul acesteia (un scriitor). Şi mai departe: „Poate că [REM-ul] e

doar un sentiment[...]. O amintire a amintirilor. REM-ul e, poate, *nostalgia*". Altfel spus, REM-ul simbolizează chiar viaţa devenită poveste, sau realitatea transfigurată în iluzie.

Organistul, republicat ca *Arhitectul*, este construită după canoanele tradiţionale ale unei naraţiuni obiective. Subiectul pare, la prima vedere, unul cât se poate de banal şi de cuminte. Sub acest strat se ascunde însă o parabolă savuroasă şi sublimă despre forţa şi menirea artistului, un amestec subtil de elemente fantastice şi S.F. despre rolul orfic şi tonifiant al muzicii. În *Arhitectul* fantasticul cu rezonanţe mitice apare din ezitarea între recunoaşterea unui deja previzibil delir al naratorului şi abandonarea în fluxul unei poveşti captivante despre renaşterea miraculoasă a Universului în acordurile muzicii sferelor.

Un arhitect, purtând comunul nume de Emil Popescu, specializat în proiectarea de fabrici, îşi cumpără, din economiile făcute alături de soţia lui, Elena, o maşină Dacia. Bărbatul este foarte mândru de noua achiziţie pe care nu încetează să o admire, urcând zilnic la volan şi stând acolo minute în şir: „când trântea portiera, zgomotul lumii înceta şi arhitectul se simţea fericit în acel spaţiu tandru şi confortabil, în care totul era făcut ca să-l servească. Nici în patul conjugal nu se simţea mai bine."[414]

414 Mircea Cărtărescu, op. cit., p. 310

Fantasticul se insinuează treptat, sfâşiind vălul realităţii, din clipa în care Emil Popescu îşi comandă un claxon muzical, pe care îl înlocuieşte zilele următoare cu alte şi alte claxoane ce fredonau arii celebre. Plictisit şi nemulţumit, Emil Popescu se gândeşte la un claxon prevăzut cu clape şi-l roagă pe vărul lui să-i monteze o orgă electronică. Aici intervine momentul de cotitură al naraţiunii. Abandonându-şi serviciul, fostul arhitect mângâie clapele orgii ceasuri întregi, scoţând acelaşi şir de note. Un lăutar ţigan, Telente, cântă, într-o seară, la restaurant, notele respective, pe care le auzise întâmplător. Mulţimea încremeneşte, „ca şi când timpul s-ar fi dizolvat brusc” [415], iar un saxofonist, fost profesor de muzică, pleacă de îndată ca să-l cunoască pe Emil Popescu. Spre surprinderea lui, saxofonistul descoperă într-un tratat de istoria muzicii că gama care îl fermecase aparţinuse lui Pitagora. Din acel moment, nu se mai desparte de arhitectul ce recompunea, etapă cu etapă, cele mai vestite piese simfonice, în spatele parbrizului bătrânei Dacii.

În curând arhitectul devine „cel mai cunoscut artist român în străinătate”. El recompune, sub privirile uimite ale familiei, vecinilor, specialiştilor şi presei, întreaga memorie muzicală a lumii, de la cântecele antice la cele ale compozitorilor celebri moderni, redescoperind misterioasa muzică a

415 Idem, p. 320

sferelor prin care se converteşte într-un nou demiurg, renăscând sub forma unei noi galaxii. Corpul său se adaptează noii pasiuni, astfel încât omul şi instrumentul muzical se contopesc, Emil Popescu nemaifiind decât o prelungire nervoasă a muzicii sale care l-a devorat.

Finalul este grandios şi apoteotic. Se sting generaţii la rând, umanitatea dispare şi după sute, mii şi miliarde de ani, când soarele începe să se răcească, în Univers se mai aude încă muzica arhitectului: „Pământul însă nu mai era de mult vizibil, fiind înglobat în întregime în masa organică a arhitectului, de formă sferică, de dimensiunile Soarelui şi cu două braţe pletorice, îmbâcsite de filamente ca nişte braţe de meduză. Marele sintetizator era acum şi el un element intern al imensului corp”. [416]într-o uluitoare metamorfoză totală, arhitectul se converteşte într-un alt demiurg, renăscând sub forma unei noi galaxii: „Materia corpului şi-a braţelor sale [...] se condensă de-a lungul unei perioade incomensurabile de timp, îşi pierdu continuitatea şi se concentră în fărâme stelare care se aprinseră deodată în universul gol şi întunecat. O galaxie tânără se rotea acum, zvâcnind şi pulsând, pe locul celei vechi.”[417]

Alături de alte scrieri, acest volum stă mărturie a mişcării de evaziune şi depăşire a sistemului opresiv al dictaturii prin forţa creaţiei.

---

416 Idem, p. 334

417 Idem, p. 334

VI. Concluzii

Tabloul literaturii în perioada dictaturii comuniste din România este unul dificil de înţeles şi de evaluat. Dacă în cazul documentelor şi a analizelor istorice ale „epocii de tristă amintire" ne întâmpină un material uriaş, în privinţa cercetărilor despre impactul ideologiei asupra literaturii – cel mai sensibil vector cultural al timpului la care ne referim – puţini simt cei care s-au încumetat să îşi dedice eforturile. Continuatorii acestui culoar au misiunea spinoasă de a pune în oglindă cele mai neaşteptate surse de cercetare: detalii dintr-o istorie recentă traumatizantă, biografii cu zone de controverse şi umbră, mărturii insolite, o istorie literară prolixă, pusă într-un context de vecinătate, dar şi mai larg – toate acestea articulate fenomenologic.

Este dificil de imaginat ce ar fi devenit literatura română fără traumatismul atâtor ani de funcţionare anormală; ce s-ar fi întâmplat dacă la experienţa interbelică s-ar fi adăugat diversitatea culturală a atâtor modele creatoare din alte spaţii ale lumii. Dar şi dacă, într-o lume liberă, literatura ar fi jucat un rol atât de important ca acela pe care ea l-a avut la noi în comunism.

Nu este de neglijat în conturarea acestui cadru rolul fenomenelor culturale subversive şi de evaziune. În spaţiul românesc, genul prozei fantastice, tabuizat prin raport cu modelul literaturii de partid, poate fi considerat unul dintre aceste fenomene, într-un sens *implicit*, avându-şi

substanţa în însăşi carnea literaturii.

Din cauze diverse având sau nu legătură cu contextul istoric, puţini au fost autorii care au aderat la formula fantastică. Cu toate acestea, scrisul lor are caracteristici comune, fapt ce oferă posibilitatea clasificărilor mai atente. Mai mult, în ciuda impactului frenator ideologic, prozele scriitorilor români de literatură fantastică dovedesc de cele mai multe ori asimilarea modelelor la care au avut acces, dar mai ales reflectă în substanţa lor schimbările de paradigmă a genului fantastic.

Ocultând în numeroase cazuri în ţesătura ei adevărul sumbru interzis, dar mai ales impregnată mai mult decât alte tipuri de proză de libertatea imaginaţiei creatoare, literatura fantastică din timpul celor patru decenii de comunism a parcurs un drum sinuos, în care a fost nevoită mai întâi să îşi reafirme identitatea, refăcând modelele interbelice, să se reconfigureze timid după experienţa altor literaturi, transpusă în model autohton, şi în cele din urmă să se reinventeze, însufleţită de o nouă putere creatoare.

Bibliografie

A. LUCRĂRI DESPRE FANTASTIC

1. Biberi, Ion, *Eseuri* (studiul *„Literatura fantastică”*), editura Minerva, Bucureşti, 1971

2. Brion, Marcel, *Arta fantastică*, editura Meridiane, Bucureşti, 1970

3. Caillois, Roger, *în inima fantasticului*, editura Meridiane, Bucureşti, 1971

4. Caillois, Roger, *Antologia nuvelei fantastice*, editura Univers, Bucureşti, 1970

5. Castex, P.G., *Le conte fantastique en France*, José Corti, Paris, 1951

6. Dan, Sergiu Pavel, *Feţele fantasticului*, Editura Paralela 45, Bucureşti, 2005

7. Ghidirmic, Ovidiu, *Proza românească şi vocaţia originalităţii*, editura Scrisul Românesc, Craiova, 1988

8. Ghidirmic, Ovidiu, *Prelegeri despre proza fantastică românească*, curs, Reprografia Universităţii din Craiova, 1997

9. Gregori, Ilina, *Povestirea fantastică*, editura Du Style, Bucureşti, 1996

10. Manolescu, Florin, *Literatura S.F.*, Editura Univers, Bucureşti, 1980

11. Schneider, Marcel, *La littérature fantastique en France*, Fayard, Paris, 1964

12. Todorov, Tzvetan, *Introducere în literatura fantastică* editura Univers, Bucureşti, 1973

13. Vax, Louis, L'Art et la Littérature fantastique, PUF, Paris, 1960

B. AUTORI ŞI OPERELE LOR

1. Agopian, Ştefan, *Tache de catifea*, editura Polirom, Bucureşti, 2004

2. Agopian, Ştefan, *Opere* II, editura Polirom, Bucureşti, 2009

3. Agopian, Ştefan, *Sara*, editura Eminescu, Bucureşti, 1987

4. Baconsky, A.E., *Biserica neagră*. *Echinoxul*

nebunilor şi alte povestiri, Editura Jurnalul naţional, Bucureşti, 2011

5. Baconsky, A.E., *Biserica Neagră,* editura Eminescu, Bucureşti, 1995

6. Bălăiţă, George, *Lumea în două zile,* editura Polirom, Bucureşti, 2004

7. Bănulescu, Ştefan, *Un regat imaginar,* editura ALLFA, Bucureşti, 1997

8. Bănulescu, Ştefan, *Cartea de la Metopolis,* editura ALLFA, Bucureşti, 1999

9. Blandiana, Ana, *Cele patru anotimpuri,* Editura Cartea Românească, Colecţia „Micromegas”, Bucureşti, 2000

10. Blandiana, Ana, *Autoportret cu palimpsest,* Editura LiterNet, 2004

11. Cărtărescu, Mircea, *Nostalgia,* editura Humanitas, Bucureşti, 1999

12. Cărtărescu, Mircea, *Nostalgia,* editura Humanitas, Bucureşti, 2004

13. Fulga, Laurenţiu, *Alexandra şi infernul,* editura Militară, Bucureşti, 1987

14. Neagu, Fănuş, *Dincolo de nisipuri,* editura Semne, Bucureşti, 1994

15. Popescu, D.R., *F,* editura Cartea Românească, Bucureşti, 1986

16. Popescu, D.R., *Vânătoarea regală,* Curtea Veche Publishing, Bucureşti, 2011

17. Popescu, D.R., *Cei doi din dreptul Tebei,* editura Dacia, Cluj-Napoca, 1973

18. Titel, Sorin, *Ţara îndepărtată,* editura Eminescu, Bucureşti, 1974

19. Titel, Sorin, *Ţara îndepărtată*. *Pasărea şi umbra*, editura Eminescu, Bucureşti, 1989

20. Titel, Sorin, *Clipa cea repede*, editura Cartea Românească, 1979

21. Titel, Sorin, *Femeie, iată fiul tău*, editura Cartea Românească, 1983

22. Voiculescu, Vasile, *Capul de zimbru*, editura Scrisul Românesc, Craiova, 1988

23. Voiculescu, Vasile, *înaltele nelinişti*. *Versuri şi proză*, editura Doina, Bucureşti, 2001

C. LUCRĂRI DE CRITICĂ LITERARĂ

1. Braga, Corin, *A.E. Baconsky*, în *Dicţionar analitic de opere literare româneşti*, vol.l, Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2000

2. Marino, Adrian, *Dicţionar de idei literare*, editura Eminescu, Bucureşti, 1973

3. Negrici, Eugen, *Iluziile literaturii române*, editura Cartea Românească, Bucureşti, 2008

4. Negrici, Eugen, *Expresivitatea involuntară*, editura Cartea Românească, Bucureşti, 1977

5. Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism*, Editura Fundaţiei PRO, Bucureşti, 003

6. Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, vol. 1 – 4, editura Litera, Chişinău, 1997

7. Biberi, Ion, *Eseuri literare, filosofice şi artistice*, editura Cartea românească, Bucureşti, 1982

8. Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, editura Humanitas, Bucureşti, 1999

9. Ţeposu, Radu G., Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă, editura

Cartea Românească, Bucureşti, 2006

10. Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe*, editura Gramar, Bucureşti, 2007

11. Manolescu, Nicolae, *Literatura română postbelică*. *Poezia*, editura Aula, Braşov, 2001

12. Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, Bucureşti, editura Paralela 45, 008

13. Manolescu, Nicolae, *Literatura română postbelică*. *Proza*. *Teatrul*, editura Aula, Braşov, 2001

14. Oţoiu, Adrian, *Trafic de frontieră – Proza generaţiei 80*, editura Paralela 45, Piteşti, 2000

15. Ungureanu, Cornel, *Proza românească de azi*, editura Cartea Românească, Bucureşti, 1985

D. ARTICOLE DIN PERIODICE, PREFEŢE

1. Manolescu, Nicolae, Proza lui A.E. Baconsky, în România literară, nr. 38, 1990

2. George, Alexandru, *Prefaţă* la volumul *Masca*. *Proză fantastică românească*, vol.l, Editura Minerva, Bucureşti, 1982

3. Bud, Crina, Tragedia şi discursul profetic. Organizatori neosemantici ai fantasticului baconskian, în Philologica, tom 1, 004

4. Ţugui, Pavel, *Câteva lămuriri*, în A.E. Baconsky, *Biserica neagră*, editura Eminescu, Bucureşti, 1995

5. Buciu, Marian Victor, *Dincolo de poezie* în *România literară*, nr. 49, 007

6. Cugno, Marco, De la umbra cuvintelor la umbra realităţii, în Apostrof, anul XXIII, nr. 7, 012

7. Sorescu, Roxana, *Repere critice* în V. Voiculescu, *înaltele nelinişti*. *Versuri şi proză*, Bucureşti, editura Doina, 2001

8. Sorohan, Elvira, Utopia magicianului, în România literară, nr. 44, 002

9. Tupan, Ana-Maria, *Prefaţă*, în *Himera*. *Proză fantastică americană*, vol.l, editura Minerva, Bucureşti, 1984

10. Cristea-Enache, Daniel, *întâmplări de mâine*, în *Ziarul de duminică*, 7 oct. 2011

11. Georgescu, Paul, întâlnire cu Clio, în România literară, sept. 1981

12. Iorgulescu, Mircea, *Prefaţă* la volumul *Alexandra şi infernul*, editura Militară, Bucureşti, 1987

13. Ungureanu, Cornel, *Prefaţă* la volumul *Vânătoarea regală*, Curtea Veche Publishing, Bucureşti, 2011

14. Beşteliu, Marin, *Prefaţă* la volumul *Capul de zimbru*, editura Scrisul Românesc, Craiova, 1988

15. Negrici, Eugen *Prefaţă* la volumul *Tache de catifea*, editura Polirom, Bucureşti, 2004

16. Dimisianu, G., *Prefaţă* la volumul *Iama bărbaţilor*, editura Eminescu, Bucureşti, 1979

17. Horodincă, Georgeta, *Prefaţă* la volumul *Un regat imaginar*, editura ALLFA, Bucureşti, 1997

18. * *România literară*, nr. 34, an 1983

19. * *Flacăra*, nr. 32, an 1984

20. * *România literară*, nr. 20, an 1987

21. * *Observatorul cultural*, nr. 310, an 2006
22. * *Observatorul cultural*, nr. 185, oct. 2008
23. * *România literară*, nr. 24, an 1986
24. * *România literară*, nr. 29, iulie 1989
25. * *Gazeta literară, 5* august, 1965
26. * *Gazeta literară*, 25 februarie, 1965
27. * *România literară*, nr. 35, an 1975

E. STUDII DE SOCIOLOGIE LITERARĂ ŞI HERMENEUTICĂ

1. Antohi, Sorin, *Utopica*. *Studii asupra imaginarului social*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1991
2. Ciorănescu, Alexandru, *Viitorul trecutului*. *Literatură* şi *utopie*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1996
3. Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicţionar de simboluri*, vol. 1 – 3, Editura Artemis, Bucureşti, 1994
4. Eliade, Mircea, *Tratat de istorie a religiilor*, editura Humanitas, Bucureşti, 1995
5. The Concise Oxford Edition of Literary Terms, ed. a 3-a, 2008

Cuprins